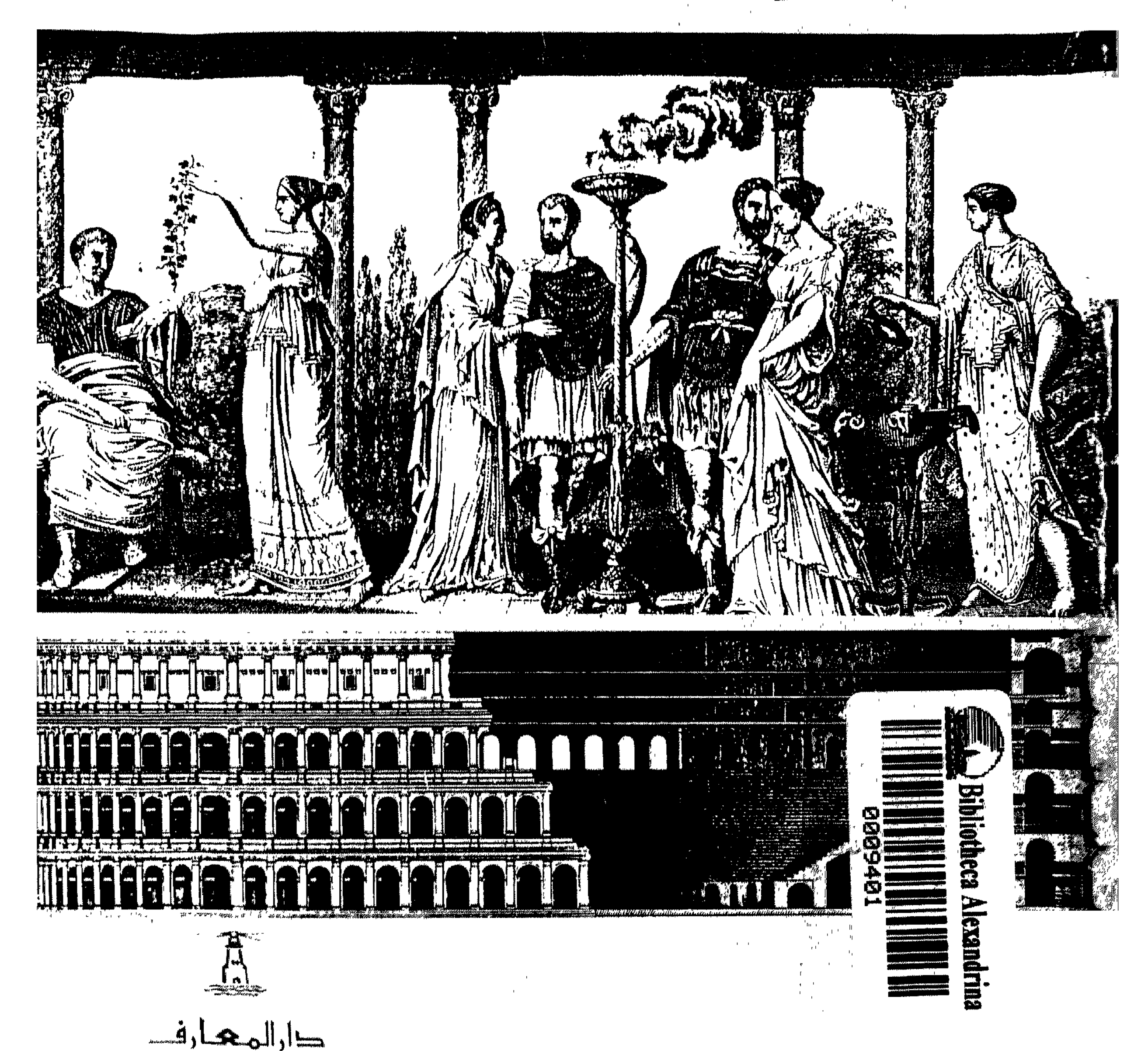
دكتور أحمد عتمان

الأدب الإغريقي

تراثا إنسانيا وعالميا



دار المعارف

كتور أحمد عتمان

الأدب الإغريقي

تراثا إنسانيا وعالميا

- الملحمة والشعر التعليمي
- الشعر الغنائي
- الدراما قمة النضج الشعري
- النثر وفنونه
- الأدب السكندري

الطبعة الثانية



دار المعارف

الإهداء

إلى طه حسين

ومستقبل الثقافة الكلاسيكية

في مصر والعالم العربي

ا. ع

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إن أى أدب يمتلك شاعرا مثل هوميروس وحده أو سوفوكليس أو أريستوفانيس، أو حتى كاتبا ناثرا مثل أفلاطون أو أرسطو، أو قل خطيبا مثل ديموسثنيس أو مؤرخا مثل هيرودوتوس أو ثوكيديديس، أى أدب يمتلك واحدا فقط مثل هؤلاء المؤلفين قمين بأن يصبح أدبا عالميا وإنسانيا خالدا. فما بالنا بالأدب الإغريقى الذى يضم بين مؤلفيه جميع هؤلاء الأدباء؟ بل ماذا كان سيصبح الحال لو أن كل نتاج الأدب الإغريقى قد وصل إلينا كاملا؟ فما يبعث على الأسف حقا أن الغالبية العظمى من كتابات الإغريق الأدبية قد فقدت، وما تبقى لنا منها لا يعدو أن يشكل نسبة ضئيلة للغاية. نضرب على ذلك مثلا بشعراء الثالوث التراجيدى الخالد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. فلقد عزى إليهم مجتمعين ما لا يقل عن ثلاثمائة مسرحية - وهذا ما سيتحقق منه القارئ بنفسه فى الباب الثالث حيث سنورد قوائم بأعمال هؤلاء الشعراء الموجودة والمفقودة - ولم يصل إلينا كاملا من هؤلاء الشعراء الثلاث سوى ما يزيد قليلا على الثلاثين مسرحية. وبعبارة أخرى فإن نسبة ما وصلنا إلى مجمل نتاج هؤلاء الشعراء الثلاث ليست سوى العشر تقريبا!. وإذا أضفنا إلى ذلك الأعداد الهائلة لأسماء شعراء تراجيديين آخرين سمعنا بهم ولم تصلنا منهم سوى شذرات متفرقة أو لم يصلنا منهم شىء البتة لأمكننا القول بأن ما وصلنا من نتاج المسرح الإغريقى التراجيدى ككل لا يعدو الفتات المتبقى من مائدة كانت ضخمة وحافلة.

وبغض النظر عن قيمة الأعمال الأدبية الإغريقية المفقودة - والتى قد تكون أفضل أو أسوأ مما وصلنا - فإننا أردنا التنويه إلى كثرتها مستهدفين بذلك تبيان حقيقة مهمة. ذلك أن تقييمنا للأدب الإغريقى ليس - ولا يمكن أن يكون -

مكتملا لأنه يقوم على أساس ما نستطيع أن نفهمه من المؤلفات التى وصلت إلينا. وبعبارة أخرى نقول أن صورة الأدب الإغريقى بالنسبة لنا لا زالت غامضة فى بعض النواحى ومجهولة فى نواحى أخرى. ونحن فى كثير من الحالات مضطرون إلى اللجوء للتخمين بصدد هذه المسألة أو تلك. وفى أحيان كثيرة نعتمد فى حديثنا عن هذا الأديب أو تلك الحقبة على معلومات غير مباشرة أى على ما قاله مؤلفون ونحاة لاحقون كانوا يمتلكون بعض المؤلفات التى فقدت بعد ذلك.

نقطة أخرى نود أن يحيط القارئ بها علما قبل أن يشرع فى تقليب صفحات هذا الكتاب وهى أن الأدب الإغريقى فى مجمله أدب شفاهى مسموع لا أدب مكتوب مقروء. وظل الحال هكذا حتى أواخر العصر الإغريقى عندما شرع فقهاء ونحاة الإسكندرية فى تحقيقه وتدوينه. وهذه السمة السماعية أى الصوتية المميزة للأدب الإغريقى تمثل عقبة كئودًا فى سبيل إستيعابنا الكامل لروائعه. ذلك أننا بالضرورة فى عصرنا الحديث نقرأ الأدب الإغريقى بدلا من أن نسمعه يلقى علينا أو ينشد أو يغنى بمصاحبة الموسيقى (فى حالة الشعر). وهب أننا سنستمع لهذا الأدب ولن نقرأه فكيف سيتم ذلك؟ لا يستطيع المحدثون مهما أتقنوا اللغة الإغريقية أن يتفهموها فهما كاملا يصل بهم إلى حد تذوق الجانب الصوتى فى الأدب الإغريقى. والأدهى من ذلك أن معظمنا يقرأ الأدب الإغريقى مترجما ومن المعروف أن الترجمة فى غالب الأحيان تفسد النصوص - لاسيما إذا كانت شعرا - ومن المؤكد أنها لن تنقل إلينا الجانب الصوتى فى اللغة الأدبية الإغريقية نثرا كانت أم شعرا.

ولقد إقتطف العلامة الأشهر كيتو (H.D. F. Kitto) مقولة لمؤرخ الفلسفة الإغريقية جثرى (W.K.C. Guthrie) فحواها «أن الإغريق ما زالوا بالنسبة لنا فى كثير من النواحى شعبا أجنبيا لا نعرف عنه الكثير*». وكتب السير س.م. باورا (C.M. Bowra) - وهو أحد مشاهير علماء الكلاسيكيات فى إنجلترا - كتابا عن الأدب الإغريقى نشر عام ١٩٦٦ وجاء فى مقدمته «يحتاج كتاب عن الأدب الإغريقى

* Kitto, Poiesis, pp. 110 - 111.

وتاريخه بالمعنى السليم للكلمة إلى فريق عمل كبير من العلماء وينبغى أن يتكون مثل هذا الكتاب من عدة مجلدات » ثم يضيف قوله « ومثل هذا الكتاب لا وجود له فى اللغة الإنجليزية* ».

ولست أدرى ماذا يمكن أن نقول نحن العرب بالنسبة لما تمتلكه مكتبتنا عن الأدب الإغريقى ! فإذا كان الأوروبيون بعد عدة قرون من حركة إحياء التراث الكلاسيكى إبان عصر النهضة وحتى القرن العشرين يقولون أنه ليس لديهم بعد الكتاب الوافى الذى يغطى الأدب الإغريقى تغطية شاملة فإننا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن كل ما لدينا بالمكتبة العربية عن الأدب الإغريقى لا يعدو أن يكون مجرد قشور طفيفة. وكل الجهود المبذولة من أيام طه حسين وحتى الآن تعد بمثابة جولات إستطلاعية عامة وغير منظمة. إنها جهود تعريفية تهدف إلى استكشاف المجهول. وبكل صراحة يمكن القول أننا لم نصل بعد إلى مرحلة الغوص فى باطن الأدب الإغريقى وإستخراج جواهره ولآلئه.

ولا يزعم الكتاب الذى نقدم له أنه قادر على رحلة الغوص هذه. إذ لابد قبل ذلك من أن تتوافر للقارئ العربى خريطة عامة - ومفصلة بعض الشيء - لمراحل تطور الأدب الإغريقى وأهم فنونه وإتجاهاته. فالقارئ الذى ليست لديه مثل هذه الخريطة غير قادر على التصور الشمولى أو الرؤية العامة وذلك أمر ضرورى ومبدئى لمن يريد أن يذهب إلى ما وراء مجرد الإلمام العام والمسطح. الرؤية الشمولية العامة - بعبارة أخرى - هى التى تمهد الطريق للدراسات التخصصية الدقيقة فى هذه الجزئية أو تلك. ويأخذ الكتاب الذى بين أيدينا هذه المهمة التمهيدية على عاتقه. فهو إلى حد كبير يتبع المنهج التاريخى للدراسة الأدبية وإن كانت تنقصه بعض التفاصيل المتعلقة بالتطور السياسى والاقتصادى والاجتماعى عبر عصور الحضارة الإغريقية، والتى تمثل الخلفية العامة لتطور الأدب الإغريقى نفسه. وفى الواقع إقتصد الكتاب فى تناول هذه الخلفية إلى أقصى حد بسبب ضيق المجال وليس لأى سبب آخر. بل إننا نؤمن بأهمية المنهج التاريخى لفهم الأدب. فلا يمكن على سبيل المثال

---

* Bowra, Landmarks, Preface

أن نفهم المسرح الإغريقى دون أن نبدأ بالخلفية الطبيعية والجغرافية أو دون أن نلـق نظرة فاحصة على أصول هذا الفن الـدينية والاجتماعيـة والاقتصـادية وكذا الـظروف السياسية. لابد من دراسة أنماط العلاقات الاجتماعيـة بـين الأقـارب داخـل الأسرة الواحدة وخارجها، ولا مفر من دراسـة وضـع المرأة فى البيـت وفى المجتمـع ككل، ومن الضرورى أن نتعرف على مفاهيم الصداقة والحب وكذا طبيعـة العـلاقة بـين الناس والآلهة فى ضوء الشعائر والطقوس الدينية والمعتقـدات الفكرية. هـذه كلهـا أمور لا غنى عنها لمن يشرع فى دراسة المسرح الإغـريقى على سـبيل المثـال فبـدونها لا يمكن تفهم القضايا الإنسانية المطروحة فى هذا المسرح.

ومع ذلك فقد فضلنا أن لا نستغرق فى تفـاصيل الخلفيـة التـاريخية لـلأدب الإغريقى ورأينا ضرورة تسليط الضوء على الجـوانب الفنية فى مـؤلفات هـذا الأدب محاولين أن نتعرف على طبيعة كل ضرب أدبى ووظيفتـه. وسـاعدنا فى تحقيـق ذلك عاملان رئيسيان أولهما أن الأدب الإغريقى قد تطور فنيا من مـرحلة إلى أخـرى على نحو طبيعى للغاية. حتى أن بعض النقاد شبهوه بالإنسان الذى تقابل طفولته الشـعر الملحمى حيث لا يتحدث الأطفال فى العادة إلا عـن أمجـاد الآبـاء والأجـداد. أما الشعر التعليمى فيمثل مرحلة الصبا أى مرحلة تلـقى العلـوم والـدروس. ويـأتى الشعر الغنائى تعبيرا عن مرحلة الشباب بكل ما فيها من إهتمام بـالذات وتـأجج فى العواطف والأهواء. وبعد ذلك تصل الدراما فتقطف ثمار هذه المراحل الثلاث جميعا وتعبر بالأدب الإغريقى إلى مرحلة الرجولة النـاضجة. وفى غضـون ذلك ينمـو النـثر الأدبى رمز الحكمة والتعقل أى سن الكهولة. ثم تبدأ أعراض الشيخوخة فى الزحف على آداب العصر الهيللينستى وتتوطن أمراضها فى الإسكندرية. وفى سن الشـيخوخة تضعف ملكة الإبداع ويلوك الناس ذكريـات الماضى. وسـواء قبلنـا تشـبيه الأدب الإغريقى وتطوره بمراحل حياة الإنسان أو رفضناه فإنه من الـواضح أن هـذا الأدب قد إتخذ مسارا تطوريا طبيعيا دون أن يقفـز فجـأة مـن عصر إلى آخـر ودون أن تحدث به فجوات غير مفهومة أو طفرات غير مبررة.

أما العامل الثانى الذى ساعدنا على دراسة الجانب الفـنى لـلأدب الإغـريقى فى ثنايا تناولنا التاريخى له فيتمثل فى أن هذا الأدب يتعامل بشكل مباشر أو غير مباشر

مع مشاكل الإنسان فى كل زمان ومكان أى المشاكل الجوهرية المتعلقة بالوجود الإنسانى نفسه. ومن ثم فإن تذوقه أمر ميسور أما التجاوب معه فنتيجة مضمونة. يعالج الأدب الإغريقى موقع الإنسان فى هذا الكون وعلاقته بالأشياء والأحياء من حوله وموقفه من الآلهة، وتحلل مؤلفات الأدب الإغريقى أقوال وأفعال الإنسان وتعلل نجاحه أو فشله فى هذه أو تلك. وهكذا أعطى الإغريق لأدبهم أهمية خاصة وجدية ذات مستوى رفيع ونادر فكسبوا له الخلود والعالمية. فالأدب عندهم وسيلة لفهم الحياة الإنسانية دون أن يكون مجرد نقد لهذه الحياة. ذلك أن النقد غالبا ما يقف عند مجرد إصدار حكم حيادى يصل المرء إليه كنتيجة للمراقبة عن بعد أو لإتخاذ قرار فوقى. وبخلاف ذلك ينزل الأدب الإغريقى إلى أعماق الحياة الإنسانية ذاتها فيغوص فى حقائقها ويهدف بذلك إلى تسليط الضوء على ما هية وقيمة الإنسان، لماذا يتصرف على هذا النحو أو ذاك؟. ولهذا السبب نلاحظ أن معظم الأدب الإغريقى لا يتركز على الآلهة ولا على البشر وحدهم بل يمزج ما بين هذين العالمين لأنه يعتبرهما طرفين شريكين وعلى قدم المساواة فى صنع عالم واحد ووجود واحد فريد من نوعه لم تعرف الآداب القديمة له مثيلا من قبل. فالكاتب الإغريقى يقف بقدميه مزروعتين فى تربة الأرض محلقا فى السماء لأن هذه التربة هى ملتقى البشر والآلهة على حد سواء. وعندما يحلق بخياله إلى أجواز الفضاء سابحًا فى عالم الميتافيزيقيا والأساطير ومعايشا للأفلاك والآلهة تظل قدماه مغروستين فى التربة لسبب بسيط جدا وهو عدم وجود حاجز فولاذى يعوق إتحاد الأرض بالسماء فى العقلية الإغريقية. وهذا ما نلمسه فى الأدب الإغريقى منذ بدايته أى فى عالم هوميروس وحتى آخر مراحله مع تفاوت فى الدرجات.

وقبل أن ننتهى من سطور هذه المقدمة الموجزة نود الإشارة على عجل إلى أن الأسطورة تمثل أهم موضوعات الإبداع الأدبى ـ شعرا ونثرا ـ عند الإغريق. ومن ثم كان الإلمام بالأساطير أمرًا ضروريًا وحيويًا بالنسبة لأى مؤلف مهما كان النوع الأدبى الذى يمارس الكتابة فيه ملحمة أو قصيدة تعليمية، أغنية أو مسرحية، خطبة أو مقالا فلسفيا. وبالنسبة لنا فإن ذلك يعنى أمرا مهما للغاية أى أنه لما كانت الأسطورة ذات أصول شعبية قديمة بحيث لا تعرف أحيانا بدايتها ـ وهذا ما تتفق فيه جميع الشعوب ـ فإن تعامل الشعراء الإغريق مع مثل هذه الأسطورة يعد مثلا

مبكرا ودرسا مفيدا فى كيفية التعامل مع التراث وإعادة صياغته للتعبير عن الحاضر. ويصدق هذا على هوميروس نفسه الذى يمثل الصفحة الأولى فى كتاب الأدب الإغريقى. لأنه دون شك قد ورث الأساطير التى يتعامل معها عن أجيال سابقة من الشعراء المتجولين الذين ربما كانوا قد أخذوها عن الشرق الآسيوى أى من حضارات الشرق القديم. المهم أنه كان من الطبيعى أن تشغل قضية التعامل مع التراث الكثير من صفحات كتابنا هذا. ففى كل فن من فنون الأدب الإغريقى نحاول دائما أن نمسك بالخيط من أوله ثم نتابعه إلى النهاية لنرى ماذا طرأ عليه من تحول وتبدل. وبذلك نلقى الضوء على علاقة الجديد المستحدث بأصوله القديمة الموروثة لكى يتسنى لنا تفهم ديناميكية التطور الأدبى فى بلاد الإغريق.

لعل هذا الكتاب - حصيلة جهدنا المتواضع - قد وضع لنفسه آمالا وأحلاما تفوق قدراته. فقد يكون من العسير تحقيق الكثير مما يتطلع إليه. وعلى أية حال يكفيه طموحا أنه يرصد مثل هذه الأهداف ويرسم الطريق إليها ويترك مهمة تحقيقها على نحو متكامل لأجيال أخرى قادمة - بإذن الله - من الكتب والدارسين الأكثر عمقا وتخصصا والأوفر تفصيلا وتدقيقا. كل ما نرجوه من كتابنا هذا أن يكون قادرا على تمهيد الأرض لزرع المستقبل الواعد فى دنيا الثقافة الكلاسيكية بالعالم العربى.

ولما كنا قد نشرنا جزءًا كبيرًا من هذا الكتاب فى سلسلة عالم المعرفة الكويتية بعنوان «الشعر الإغريقى تراثًا إنسانيًا وعالميًا» فقد لزم التنويه إلى أننا فى هذا الكتاب الذى بين أيدينا قد وسعنا بعض الشىء فى الجزء المنشور، ثم أضفنا بابين كاملين لم يسبق نشرهما عن النثر الإغريقى والأدب السكندرى. وإذا كنا بتلك الإضافات نستهدف إستكمال مراحل تطور الأدب الإغريقى فإننا فى الواقع لازلنا بحاجة إلى متابعة هذا التطور إبان العصر الرومانى والبيزنطى وذلك فى مرحلة قادمة بإذن الله.

ولقد أثار الجزء المنشور سلفًا حوارًا واسع النطاق على إمتداد الوطن العربى كله. ولا يتسع المجال هنا لذكر كل ما نشر عنه فى المجلات الدورية المتخصصة أو الصحافة ووسائل الاعلام المختلفة بالإضافة إلى الدراسات المتخصصة والكتب

والرسائل الجامعية التى إتصلت به على نحو أو آخر. نترك ذلك كله ونكتفى بمحاورة بعض الأساتذة من المهتمين بشئون الأدب الإغريقى على نحـو ملحـوظ ومثمـر. لقـد أفدنا من مناقشات هؤلاء الأساتذة ونحن نعد كتابنا هـذا للنشر. فقـد كانـت لهـم نظرات ثاقبة وآراء قيمة لا فى الجزء المنشور سلفًا من كتابنا فحسب بل وفى التراث الإغريقى برمته وفى علاقته بالحضارة الإنسانية ككل.

ففى ندوة «مع النقاد» بالبرنامج الثـاقى الإذاعـى وبتـاريخ ١٩٨٤/١١/٢٨ أثـنى الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق على الكتاب ثناءً مستطابًا ثم أخـذ عليـه أنه لا يعترف للمصريين القدامى بالأسبقية فى معرفة وممارسة فـن المسرح. ولأستاذنا الفاضل إهتمام خاص بالمسرح المصرى القديم فهو الذى سبق أن ترجم كتـاب إتـين دريوتون عن هذا المسرح وله الكثير من الدراسات فى نفس المجال. وبإختصار شديد نشير إلى أن كتابنا هذا قد أكد فضـل مصر وبـلاد الشرق على الحضـارة الإغـريقية لأن أول عنوان فيه يتناول المصـادر الشرقيـة لأشـعار هـوميروس. وإن كان ذلك لا ينفى إعتقادنا بأنه إذا كان المسرح المصرى القديم بذرة وضعت على ضفاف النيـل فإنها لم تنضج وتثمر إلا فى بلاد الإغريق.

ولعله من المفيد هنا أن نقتطف جزءًا صغيرًا من حديث الـدكتور عبـد المنعـم تليمة ـ أستاذ النقد والأدب العربى بجامعة القاهرة ـ فى نـدوة «جمعيـة الأدبـاء» يـوم ١٩٨٤/١١/٢١ إذ قال:

«ثلاث مآثر تتصدر هذا الكتاب لمن على بصر وعلى نـظر بهـذا الأمـر وبهـذا الميدان. أول شيء أن المؤلف على وعى كامل بأن القضية أو الإشكالية التى تـواجه الآداب الحديثة هى إشكالية كيفية التعامل مع التراث. ولذلك منذ صـفحاته الأولى إلى آخر صفحة فى الكتاب وهو يؤكد تمامًا على أن عظمة هوميروس وخلوده يكمنان فى أنه إستوعب ما سبقه من تجاريب ومحاولات فى الموروث اليونانى الشـعبى القـديم وأن إمداده لهذا الأمر لم يكن إلا إنضاجًا لموروث قـديم وكيفيـة مخصـوصة، فـذة وعبقرية، للتعامل مع موروث أمته. هذه مسألة تسـعدنا نحـن أصـحاب الـدراسات الأدبية وتضعنا مباشرة إزاء الخط الصحيح للتعامل مـع الموروث البشرى إنسـانيًا كان هذا الموروث أو قوميًا. الأمر الثانى فى هذا الكتاب الذى نحمده ونقف أمامه طويلا

أن صاحب الكتاب يرد عوامل كثيرة وعناصر كثيرة فى هذا الموروث الكلاسيكى إلى مصادره الشرقية. وهذا الأمر ربما يسعد أصحاب الفكر القومى الضيق، يسعدهم لأن بضاعتنا ردت إلينا... لكن الكاتب العالم لم يتخذ هذا سبيلًا وإنما إتخذ سبيل العلم الحقيق. فهو لم يباه بمثل هذا الأمر ولم يتعسف أشياء وإنما جعل الأمر على أساس أنه محاورة إنسانية تتجاورها الحضارات... أما المسألة الثالثة فهى مسألة عقد الصلة بين تراثنا العربى وبين هذا الموروث الإغريق فأشار إلى كيف أن الأقدمين من العرب قد أوغلوا أيما إيغال فى التعرف على تلك المصادر الإغريقية».

وإعترض الدكتور عبد المنعم تليمة على فكرة التطور الطبيعى للأدب الإغريق وهو فى ذلك يتفق مع الدكتور يحيى عبد الله أستاذ الدراسات اليونانية واللاتينية الذى أثار نفس الإعتراض فى الندوة الإذاعية المشار إليها سلفًا. وفى هذا الصدد نود التنويه إلى أن الكتاب الذى بين أيدينا لا يقول بأن الأدب الإغريق قد تطور آليا من الملحمة إلى الشعر التعليمى فالشعر الغنائى والدرامى وهلمجرا. بل إننا لا نتصور أن يتطور أى أدب فى العالم تطورًا آليًا. ودليل ذلك أن الكتاب الذى بين أيدينا حافل بالتداخلات الموجودة فيما بين الأجناس الأدبية التى يقدمها. وهى تداخلات بدأت مع النشأة والتطور وإستمرت حتى النهاية ولا زالت موجودة إلى يومنا هذا. ولكننا عندما نتحدث مثلاً فى الباب الأول عن الشعر الملحمى ونقول عصر الملاحم فهذا لا يعنى سوى أن الغلبة كانت لهذا النوع الأدبى. ولكن الإزدهار الملحمى نفسه هو الذى تمخض عنه الشعر التعليمى. وفى ظل الإثنين ولد الشعر الغنائى ولكنه لم يزدهر إلا بعد زوال عصر إزدهارهما وهكذا. وبدراستنا للظروف التاريخية والملابسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وجدنا فى ذلك تطورًا طبيعيًا، هذا كل ما قصدنا إليه.

وعلى أية حال فإننا نتوجه بالشكر العميق والإمتنان لكل الأساتذة الأفاضل الذين ساهموا فى إثراء النقاش حول الأدب الإغريق تراثًا إنسانيًا وعالميًا. ولا ننسى الإشارة إلى آراء الدكتور فخرى قسطندى أستاذ الأدب الإنجليزى وتركيزه على نقطتين أساسيتين الأولى أن هذا الكتاب هو أول دراسة تدعو إلى الفهم الصحيح للأدب الإغريق بإعتباره أدبًا شفويًا مسموعًا لا مكتوبًا مقروءًا. والنقطة الثانية أن

هذا الكتاب يأخذ على عاتقه مهمة ضبط المعلومات وضبط الأسماء الإغريقية.

ولعل أهم ما خرجت به من كل هذه المناقشات هو أن الثقافة المصرية والعربية تفتح ذراعيها مرحبة بكل جهد صادق لتوثيق علاقتها التاريخية بالتراث الإغريق والرومانى، وهذا ما يحثنا على المزيد من مواصلة الجهد.

والله ولى التوفيق.

القاهرة فى ١٩٨٦/١١/٢٣

أحمد عتمان

الباب الأول

طبيعة الشعر الإغريق ووظيفته من الملحمة إلى الشعر التعليمى

« دعنا نبدأ فى أغنية ربات الفنون ساكنات الهيليكون اللائى يملكن جبل الهيليكون العظيم والمقدس، ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع القرمزى وحول مذبح زيوس القدير. فبعد أن إغتسلن فى مياه بيرميسوس أو نبع هيبوس، أو أوليمبوس المقدس قمن برقصات ساحرة ورشيقة فوق قمة الهيليكون، ثم إنسابت خطاهن وعلى الأقدام إنتقلن من ذلك المكان ليلا يلفهن هواء كثير وسرن الواحدة تلو الأخرى وهن يغنين بصوتهن الرخيم ويبتهلن إلى زيوس لابس الدرع أيجيس وهيرا مليكة السماء والأرض »

هيسيودوس

الفصل الأول

هوميروس المبدع الأول

١ - المصادر الشرقية والمشكلة الهومرية

لا تشغل الدراسات الهومرية المهتمين بالشعر الملحمى فحسب بل تهم أيضا كل من له علاقة بدراسة الآداب قديمها وحديثها. فهوميروس هو ينبوع الأدب الإغريق الذى إنبثق جارفا من قمة شاهقة فسالت منه الأنهار هنا وهناك ونهل منه كل من جاء بعده فى الأدب الإغريق والرومانى ثم الأوربى والعالمى. صارت أشعار هوميروس بمثابة كتابات مقدسة توجز جوهر المعرفة الإنسانية وتجسد التفوق البشرى. يقول أفلاطون أن من تتسنى له فرصة فهم هوميروس يهيمن على أساليب الفنون جميعا هيمنة تامة[1]. ويعتبر هيراكليتوس أشعاره منجما لا ينضب معينه من الورع الدينى والحكمة الفلسفية[2]. ولم يقتصر تأثير هوميروس على الشعر بل إمتد إلى فنون النثر لأن الناثرين تعلموا منه كيف يسردون قصة طويلة فى أسلوب أدبى شيق، حتى أنه يمكن إعتبار تاريخ هيرودوتوس وكأنه ملحمة نثرية. وهكذا صار هوميروس بمرور الزمن فى نظر معجبيه من الإغريق والرومان الشاعر الذى لا يخطئ. إذ لابد دائما من البحث عن المعنى الخفى الذى لم نعيه أو نستوعبه، ولا مناص فى النهاية من أن يكون هو الصائب ونحن المخطئون. وفى العصور الوسطى أصبح هوميروس (وفرجيليوس) منبعا لكل فتوى ومصدرا لكل حكمة ودرسا فى كل فن فلا مفر من إيجاد سند قوى من أشعاره إذا أراد أى إنسان أن يثبت حجته أو يدعم رأيه فى أية مسألة مطروحة علمية كانت أم فلسفية، دنيوية أم لاهوتية.

وعزّ على جميع الأدباء والشعراء أن يرقوا إلى مستواه فقدسوه. وتعذر على النقاد والباحثين أن يؤمنوا بوجوده فأنكروه وقالوا أنه أسطورة من الأساطير. وهكذا نشأت أعوص مشاكل التاريخ الأدبى أى المشكلة الهومرية.

لقد أثار ظهور هوميروس - أعظم الشعراء طرا - فى بداية تاريخ الأدب الإغريق هذه المشكلة. فأصر بعض العلماء والفقهاء على أن هذا الشاعر لم يوجد على ظهر الأرض قط وأن إسمه هوميروس Homeros - ويعنى إما « الرهينة » أو « الأعمى » أو حرفيا « الذى لا يبصر » (ho me horon) - منحوت أبدعه الخيال الأسطورى. وذهب البعض إلى القول بأنه كان هناك عدة شعراء - لا شاعر واحد - بهذا الإسم. ثم خفف هؤلاء من غلوائهم وقالوا أنه كان هناك على الأقل شاعران بهذا الإسم أحدهما نظم « الإلياذة » والآخر هو مؤلف « الأوديسيا ». وجدير بالذكر أن جذور المشكلة الهومرية تبدأ من العصر السكندرى عندما بذرت بذور الشك فى نسبة الملحمتين إلى هوميروس حيث رفضت جماعة « الفاصلين » (chorizontes) أن يكونا لشاعر واحد. وقال بعضهم أن « الإلياذة » من نظم هوميروس الشاب المتحمس أما « الأوديسيا » فهى من نتاج سنوات عمره الأخيرة أى فترة النضج والتعقل. يقول أحد النقاد الإغريق القدامى « ومن ثم فيمكن للمرء أن يشبه هوميروس فى الأوديسيا بالشمس ساعة الغروب »[٣].

وقبل أن نترك إشارتنا هذه السريعة إلى المشكلة الهومرية[٤]. لا يفوتنا التنويه إلى أن أول من أعطاها الطابع الأكاديمى المثمر هو العلامة الألمانى الأشهر ف. أ. فولف بكتابه « مدخل إلى هوميروس » (Prolegomena ad Homerum) المنشور عام ١٧٩٥ م. ويلغ من قوة تأثير أبحاث فولف أن كل من أتى بعده من العلماء الرافضين لوجود هوميروس إعتبر فولفياً أى من أتباع نظرية فولف. وتتلخص هذه النظرية فى القول بأن ملاحم هوميروس لم تدون فى عصر نشأتها الذى لم يعرف فن تدوين الأدب. كما أنها لا يمكن أن تحفظ عن ظهر قلب ويتناقلها الناس شفاهة عبر الأجيال المتتالية لأنها تبلغ من الطول ما يعجز أى عقل بشرى عن حفظه. وعلى أية حال فلقد لعب فرسان المشكلة الهومرية دورا مهما فى تطوير الدراسات الكلاسيكية (والإنسانية بصفة عامة). لقد حققوا نتائج هائلة لأن أبحاثهم كانت مخلصة وجادة وهى التى إجتذبت الكثير من الأقلام للكتابة عن هوميروس، وهى التى لفتت الأنظار إلى كثير من الجوانب والتفاصيل التى كانت مهملة من قبل. ونعنى بعض النواحى الأدبية والنحوية والعروضية وكذا الجانب التاريخى وعلاقة هوميروس بالآثار

وما إلى ذلك. فأقطاب المشكلة الهومرية هم الذين وضعوا الدراسات الهومرية بخاصة والدراسات الكلاسيكية بعامة على الطريق السليمة. منهم فهمنا كيف كان الشعر الملحمى يؤلف وينشد أى ينشر على الناس. فليس الأمر متعلقا بشاعر أعمى ملهم أوحى إليه منذ الصبا أن يتغنى بالأشعار البطولية ولكنه على الأرجح رجل مثقف يعمل فى مثابرة وعناية ملموستين، يدرس ويهضم ويتمثل ما سبقه من تراث شفوى متناقل ثم يعيد إفرازه فى شكل جديد مبتكر وأصيل. وإلى مفجرى المشكلة الهومرية ندين بمعرفة حقيقة أن نصوص هوميروس لم تك نهائية قط بل أدخلت عليها التعديلات وأقحم عليها الكثير من الأبيات من حين إلى حين، بل وربما تبدلت لغتها ذاتها كلما تقادمت وبدت عتيقة مغلقة لا تفهم أو مبتذلة لا تمتع. ومن ثم فإن هوميروس هو ما نملك من أشعار بصفة عامة أما إذا دققنا فى التفاصيل والجزئيات فلربما نخرج بشىء آخر[٤].

وجدير بالذكر فى هذا المقام أن رائد الرومانسية المثالية فى ألمانيا أى الشاعر شيللر كان معارضا قويا للنظرية الفولفية بيد أنه لم يكن يتقن اللغة الإغريقية إتقانا يتيح له قراءة نصوص هوميروس. أما جوته فيلسوف ألمانيا الأشهر فقد كان فولفيا متحمسا أثناء تأليفه «هيرمان ودوروثيا» بل ذهب إلى ما وراء الفولفية ذاتها فى بعض الأحيان. فإذا كان فولف يعتقد بوجود هوميروس ويؤرخ له بالقرن العاشر* ويسند إليه بعض الأشعار الرئيسية فى صلب «الإلياذة» و «الأوديسيا» فإن جوته آمن بأن عددا من أتباع أو «أبناء هوميروس» (Homeridai) هم الذين قاموا بتأليف الملحمتين تأليفا جماعيا. بيد أن جوته عاد ليعدل فى آرائه فيما بعد وأثناء تأليف «قصة أخيلليوس» وأصبح أكثر ميلا للإعتقاد بوجود وحدة تأليفية فى الملاحم الهومرية. أما الناقد الألمانى الكبير شليجل فقد شايع فولف بلا أدنى تحفظ. ولا يتسع المجال لتتبع سائر مواقف الأدباء والمفكرين الألمان والأوروبيين من المشكلة الهومرية. ومن حسن الحظ أن الدارسين المتخصصين والباحثين الجادين يميلون الآن إلى أن ينكبوا على نصوص هوميروس نفسها فحصا ودرسا، تمحيصا وتدقيقا فى هذه

---

* تعود كل التواريخ المذكورة فى هذا الكتاب إلى ما قبل الميلاد وفى المرات القليلة التى سنشير فيها إلى السنوات الميلادية سنتبعها بالحرف م.

الزاوية أو تلك النقطة دون أن يهدروا مزيدا من الوقت حول التساؤل ما إذا كان هوميروس حقيقة واقعة أم محض خيال. ونحن إذ نحبذ هذا الاتجاه وندعو إلى عدم نبش الرماد مرة أخرى فى هذه المشكلة الشائكة نشيد بالثمار النافعة التى جنتها الدراسات الأدبية من أبحاث أقطابها.

ونحن نرى أن الدراسات الهومرية قد أغفلت جانبا مهما ربما يلعب دورا جوهريا فى حل المشكلة الهومرية أو حتى فك بعض طلاسمها. ونعنى المصادر الشرقية لملاحم هوميروس. وبالطبع فإن مثل هذا الموضوع يحتاج إلى مجلدات ضخمة ولا يتسع كتابنا هذا للخوض فى غمار تفاصيله وسنكتفى هنا بلمس أهم الجوانب. وبادئ ذى بدء نرى لزاما علينا توضيح أن فن الأدب ليس من إختراع الإغريق كما يظن الكثيرون. فقبل أن يظهر الإغريق (أى الهيللينيون) فى شمال البحر الإيجى كان هذا الفن قد قطع أشواطا من التطور والنضج فى بلاد سومر وآكاد ومصر. وفى منتصف الألف الثانية عندما إستقر الإغريق حول البحر الإيجى وبدأوا يظهرون قدراتهم الحضارية وإتصلوا بالحضارة المينوية فى كريت كانت حضارات آسيا الصغرى - مثل الحضارة الحيثية بالأناضول والحضارة السامية فى أوجاريت اى رأس شامرا فى شمال سوريا - قد عرفت الفن الأدبى ومارسته بدرجة عالية من الوعى والوضوح وبلغت به مستوى رفيعا من الإتقان والنضج. ومن هذه الحضارات جميعا تعلم الإغريق بطريق مباشر أو غير مباشر بعض الدروس الأولية فى مضمار المدنية والتحضر. أخذوا عنهم بعض الحكايات الشعبية عن الآلهة أو الأبطال. ونقلوا عنهم بعض الأفكار عن النظام الكونى واللاهوتى، وكذا بعض التراتيل والأناشيد التى تمجد الآلهة أو أشباه الآلهة من البشر الأحياء والموتى. يقول بعض علماء الأساطير أنه قد أصبح من المسلم به أن الإغريق قد أخذوا عن الشرق فكرة تتابع حكام السماء أى التسلسل فى أنساب الآلهة. وهى الفكرة التى نجدها فى أشعار هوميروس، وإن لم تتبلور إلا فى قصيدة «أنساب الآلهة» لهيسيودوس كما سنرى فى الفصل التالى من كتابنا هذا. إلى الشرق أيضا تعود تسمية هوميروس للمحيط (Okeanos) أنه أصل كل الأشياء وهى التى أصبحت فيما بعد أساسا للفكرة الفلسفية التى صاغها ثاليس (طاليس) فى نظريته القائلة بأن الماء هو الأصل الثابت والأزلى فى هذا الكون[٥].

ولربما تعلم الإغريق من أهل الشرق كذلك أن هناك ما نسميه فن الكتابة الأدبية أى فن التأليف الذى يختلف بالطبع عن حديث الحياة اليومية من ناحية والكتابة التخصصية الدقيقة من ناحية أخرى.

ولكن الإغريق تميزوا بالقدرة الفائقة على أن يصنعوا مما يأخذون عن الغير شيئًا جديدًا يتفق مع طبائعهم وميولهم ورؤيتهم للحياة وأسلوب معيشتهم، حتى أنه صار من المتعذر أن نحدد بدقة مقدار ما يدينون به لحضارات الشرق القديم. واتجه الدارسون إلى القول بأن ما أخذوه عن الآخرين يقل بكثير عما أضافوه من عندياتهم وطُبق هذا الحكم أول ما طبق على هوميروس.

وملاحم هوميروس هى أقدم ما وصلنا من الأدب الإغريقى. بيد أنه لمن المرجح أن تكون بذور الشعر الملحمى الأصلية قد جاءت من الأناشيد والتراتيل الدينية التى تتغنى بأمجاد الآلهة والتى كانت تلقى أو تنشد فى الأعياد والمهرجانات العامة. ولقد نظم هذه الأشعار شعراء مجهولون أو بالأحرى أسطوريون، إذ لا نعرف عنهم سوى أسماءهم ومنهم أورفيوس وموسايوس وإيومولبوس. وجدير بالذكر أن أولى المسابقات الشعرية التى كانت تقام فى بلاد الإغريق كانت تقوم على الأشعار الدينية وتركزت فى دلفى مركز العبادة القديم(٦). ومن ثم كان الشعر الملحمى فى بداية عهده من عمل وإلقاء مغنى المعبد أو منشده الذى كان يعزف أثناء الإنشاد على القيثارة. ويبدو أن هذا الفن الشعرى الدينى قد جاء بلاد الإغريق من مراكز الحضارة الشرقية القديمة عبر آسيا الصغرى. المهم أنه كانت هناك أشعار تنشد حتى قبل الحروب الطروادية، وهى أشعار تركت بصماتها بالطبع على الملاحم التى نظمت لتروى أحداث هذه الحروب.

ويبدأ الأدب الإغريقى بالنسبة لنا - بل وللإغريق الفترة الكلاسيكية - عند منتصف القرن الثامن. فلدينا من نتاج ذلك الزمان بضع وثائق أدبية عبارة عن شذرات متفرقة مرسومة على الأوانى أو منحوتة على الحجر وعثر عليها فى أماكن متباعدة مثل أثينا وإيثاكى وبيراخورا (على الخليج الكورنثى) وإيسخيا (على خليج نابلى فى جنوب غرب ايطاليا) وغيرها. وبعض هذه الشذرات متصل بموضوع الاحتفالات الدينية وبعضها يتحدث عن الخمر والحب والرقص والصداقة وما إلى

ذلك. وبعضها يهدف إلى تخليد ذكرى هدية ما قدمت لهذا الإله أو تلك الإلهة تقربًا وتكريمًا. وكلها منظومة فى الوزن السداسى ولم ينظمها شعراء محترفون. والسبب فى أننا لا نملك شيئًا من النتاج الأدبى الإغريقى قبل منتصف القرن الثامن بسيط. وهو أن الإغريق لم يعرفوا الأبجدية قبل ذلك التاريخ فلما عرفوها إستطاعوا فى خلال أربعة أو خمسة قرون أن يكتبوا بها أدبًا من أرقى الآداب العالمية. ولما كانت ملاحم هوميروس تمثل قمة ما وصل إليه أدب هذه الفترة فإنها تحمل بعض سمات التشابه مع الشذرات التى وصلت إلينا منه كما أن هذه الملاحم لابد وأن تكون قد وقعت تحت تأثير الحضارات الشرقية.

خلف الأشعار الهومرية إذن يقبع ماض طويل وتراث عريق من أعمال أدبية لم تصل إلينا، لأنها فى غياب فن تدوين الأدب لم تكتب ولكنها ألقيت شفاهة وتناقلتها الأجيال قرنا بعد قرن من خلال الرواية المسموعة لا الصحف المقروءة. ومن ثم لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن هذا التراث الشعرى الشفوى - المفقود الآن - وما فيه من تأثيرات شرقية واضحة يعد الفصل الأول الذى بدونه لا يفهم كتاب الأدب الإغريقى.

وبشيء من اليقين يمكن العودة بهذا الأدب المفقود إلى حوالى عام ١٦٠٠ - ١٢٠٠ أى إلى عصر الحضارة التى سماها القدامى بالحضارة الآخية وتحمل الآن اسم الحضارة الموكينية. يطلق هوميروس على أهل ذلك العصر إسم «الآخيون» أو «الأرجيون» أو «الدانائيون». على أن الإسم الأول هو الأكثر شيوعًا وشمولاً. وكان الآخيون يتكلمون لهجة قديمة من اللغة الإغريقية (أى الهيللينية) وصلتنا بعض الأمثلة منها على ألواح من الفخار إكتشفت فى كنوسوس بكريت وفى موكيناى نفسها وكذا فى بيلوس بإقليم ميسينيا. وفك طلاسم هذه اللغة الفقيه النابغة ما يكل فينتريس عام ١٩٥٣م فقدم للحضارة الآخية بذلك خدمة تعادل إنجاز شامبليون الفرنسى بالنسبة للحضارة الفرعونية عندما حل رموز الهيروغليفية المنقوشة على حجر رشيد مستعينا بالنص الإغريقى والديموطيقى على نفس الحجر.

ذلك أنه فى أواخر القرن الماضى تمكن هينريش شليمان من العثور على موقع طروادة وإنتقل بعد ذلك إلى شبه جزيرة البلوبونيسوس وإكتشف أكروبوليس مدينة

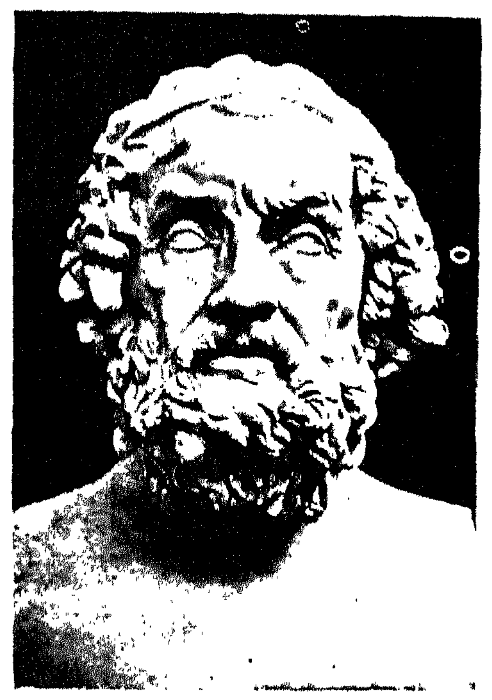
أرجوس وموكيناى (عام ١٨٧٦م) وتيرنس (عام ١٨٨٤م). وتوالت بعد ذلك عدة إكتشافات أثرية أخرى فى مواقع متصلة بالحرب الطروادية وملاحم هوميروس. ولوحظ أن مساكن زعماء تلك الفترة كانت بمثابة حصون حربية حقيقية. فأحيطت قلعة تيرنس على سبيل المثال بسور خارجى مبنى من صخور ضخمة للغاية مما جعل إغريق العصر الكلاسيكى يعتقدون أن الكيكلوبيس - وهم من سلالة العمالقة جيجانتيس الأسطورية - هم الذين أقاموه. وفى موكيناى كان المدخل الرئيسى للقصر يقع بين حائطين أقيمتا بطريقة تجعل المهاجمين يتعرضون لهجوم دفاعى مضاد من ثلاث جهات فى وقت واحد. أما البوابة فتحمل فى مقدمتها العلوية نقشا بارزا ثلاثى الشكل نحت عليه أسدان يقفان وجها لوجه على جانبى عمود ويسند كل منهما قدمه الأمامية على قاعدته. وكانت رأساهما فى الأصل تواجهان المهاجمين المعتدين بهدف إرهابهم أو ردعهم. وعثر شليمان فى مقابر الملوك والأمراء بموكيناى على أسلحتهم ومجوهراتهم وأقنعتهم الجنائزية المصنوعة من الذهب، وهكذا ثبت أن هوميروس صادق فى وصفه لمدينة موكيناى على أنها «غنية بالذهب». ومن الجلى أن مثل هذه الكنوز الضخمة ما كان للآخيين أن يحصلوا عليها إلا بعد أن خاضوا غمار حروب طويلة وحققوا فتوحات كبيرة فى بلدان بعيدة من الأرجح أنها بآسيا الصغرى موطن الممالك القديمة والغنية. ولقد إعتقد شليمان أنه قد عثر على مقابر وأقنعة الدفن وبقايا أجساد أجاممنون وكليتمنسترا وغيرهما من أبطال الحرب الطروادية. بيد أنه ثبت فيما بعد أن هذه الأشياء تنتمى إلى عصر ما قبل هذه الحرب أى إلى القرن السادس عشر. على أية حال فلقد إكتشف فيما بعد «كنز أتريوس» وهو قبر والد أجاممنون الذى ينتمى إلى القرن الرابع عشر. ثم عثر على قصر أجاممنون نفسه. المهم أن هذه المقابر الموكينية - وهى على شكل خلية النحل - تنهض دليلاً قويًا على قوة وثراء ملوك موكيناى وبراعة مهندسيهم المعماريين وتقدم صناعتهم ولاسيما المجوهرات الذهبية والفضية والأحجار الكريمة وكذلك الأوانى الفخارية التى تحمل رسوما رائعة. وتم العثور فى هذه المقابر والقصور على حوائط ذات رسوم ملونة وسيوف وخناجر مرصعة بالذهب والفضة.

وواضح أن الحضارة الموكينية بصفة عامة عسكرية الطابع بيد أن الفنون قد

تطورت فى ظلها تطورًا ملحوظًا. فإحتل الشعر على ما يبدو مكانة ملموسة وإن إقتصر دوره فى الغالب على مدح الأمراء الأحياء والثناء على من مات منهم. وينظر إغريقو الفترة الكلاسيكية إلى بناة الحضارة الموكينية على أنهم أبطال ويعتبرون أن عصرهم هو عصر البطولة بل ويعتقدون أن دماء إلهية تجرى فى عروقهم إذ حققوا من الإنجازات الحضارية ما لم يستطع أى جيل من الأجيال التالية أن يصل إلى مستواها. وإعتقد إغريقو الفترة الكلاسيكية كذلك أنهم قد ورثوا عن أولئك الأجداد والأمجاد قصصا خالدة تعالج موضوعات نبيلة ومحببة إلى النفس وقصصا أخرى مخيفة تعالج موضوعات مفزعة غير محببة. وقالوا أن هذه القصص وتلك تقوم على أساس من الواقع أى لها بذور تاريخية وقعت بالفعل فى الزمن السحيق.

كان للعصر الموكينى نظامه الإدارى والبيروقراطى وكذا نظامه فى الكتابة. وكل ذلك مسجل على لوائح فخارية تحمل إهداءات للآلهة وأسماء للأراضى أو الممتلكات والعمليات العسكرية وما إلى ذلك. ونظام الكتابة الموكينية (Linear B) ليس أبجديا بمعنى أنه مقطعى يتكون من حوالى سبع وثمانين علامة دالةعلى الحروف المتحركة والساكنة التى تتلوها حروف متحركة. إنه أشبه ما يكون بنظام الإختزال فى عصرنا الحديث. ومن ثم فهو بطبعه لا يصلح لأغراض جماهيرية بل إقتصر إستخدامه على الأغراض الرسمية المحدودة. وهذا بالقطع يعنى أنه لم يستخدم فى تدوين الأدب. وعندما إختفت الكتابة الموكينية بعد الغزو الدورى الكاسح حوالى عام ١٢٠٠ كان الشعر لا يزال ينشد ويتناقله الناس شفاهة لاكتابة. وتراكم هذا الموروث الشعرى من جيل إلى جيل فى جميع أنحاء بلاد الإغريق ومستوطناتهم على ساحل آسيا الصغرى التى وصلها الإغريق منذ حوالى عام ١١٠٠.

لا تتضمن الملحمتان الهومريتان أية إشارة إلى معرفة الإغريق آنذاك بفن الكتابة أو على الأقل فن تدوين الأدب. فالعلامات المميتة (semata lygra) المشار إليها فى «الإلياذة» (الكتاب السادس بيت ١٦٨) فى ثنايا أسطورة بيليروفون يفترض أنها تشير إلى نظام الكتابة الموكينية الذى أشرنا إليه. ولربما إنتشرت الكتابة الموكينية هذه بتوسع الإمبراطورية الموكينية نفسها فى نهاية القرن الثانى عشر ولكننا لا نملك الدليل على ذلك. ولقد قامت الحضارة الموكينية على ثلاثة عناصر رئيسية، العنصر الأول



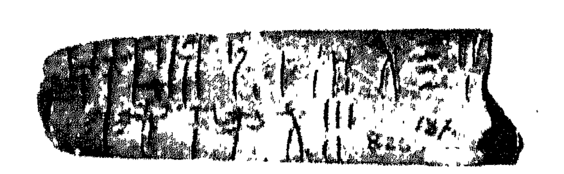
شكل ١

تمثال لهوميروس يعود للقرن الثالث ق. م، تم اكتشافه عام ١٧٨٠ فى بايای Baiae بإيطاليا وهو محفوظ الآن بمتحف نابلى



شكل ٢

بوابة الأسود فى موكيناى بمنطقة أرجوس



شكل ٣

إحدى اللوحات التى عثر عليها فى كنوسوس بكريت، وتحمل الكتابة المسماة Linear B والتى تؤرخ بعام ١٤٠٠ ق. م

هو المتمثل فى حضارة الآخيين الوافدين من الشمال. والعنصر الثانى هو التراث المحلى للبلاسجيين أقدم سلالة سمعنا عنها فى بلاد الإغريق. أما العنصر الثالث فهو تأثير الحضارة الكريتية المينوية. ومما لا شك فيه أن المهاجرين من الشمال قد جاءوا عبر آسيا الصغرى وجلبوا معهم بعض التأثيرات من حضارات الشرق. أما الأثر الشرقى - ولاسيما الفرعونى والفينيقى - على حضارة كريت المينوية فلا يحتاج إلى تأكيد. وكان الحيثيون فى آسيا الصغرى قد نقلوا عن البابليين نظاما للكتابة. أما كريت فقد عرفت الكتابة منذ الألف الثانية على أقل تقدير واستعملت لغة لم تفك طلاسمها حتى الآن بصفة تامة وتشبه اللغة الصينية. وإذا كان الآخيون فى الأصل شعبا من الأميين فإنهم عندما قدموا من الشمال فى إتجاه الجنوب وصلوا إلى مناطق تعرف الكتابة وتمارسها من زمن بعيد. وتبنوا هذا الفن ولكن من الملاحظ أن النظام الكريتى للكتابة لم يكن شائعًا فى بلاد الإغريق الرئيسية إبان العصر الآخى أى الموكينى. وحدثت طفرة ملموسة عندما تبنى الإغريق الأبجدية السامية الشمالية والتى أسموها « الحروف الفينيقية »[٧] (grammata phoinikeia) وهى حروف تشبه إلى حد ما الحروف العبرانية وتتكون من مجموعات من العلامات كل منها يمثل ساكنا. ولقد طور الإغريق فى هذه الأبجدية حتى وصلوا بها إلى ما نعرفه الآن بإسم اللغة الإغريقية والتى لا تزال حية إلى يومنا هذا بالصورة المتطورة التى يتحدث بها اليونانيون المحدثون. وهذه ميزة الإغريق وعلى حد قول أحد مؤلفيهم « يستعيرون من الأجانب (barbaroi) ولكنهم يضيفون الكثير من التحسينات فى النهاية »[٨]. وبالنسبة للأبجدية الفينيقية التى إستعاروها فقد إستخدموا فى البداية بعض العلامات للدلالة على حروف الحركة. ثم إستبدلوا تلك العلامات بأشكال مبتكرة تماما أى حروف جديدة لم تكن موجودة فى اللغات السامية، وربما أخذوها عن مصادر أخرى. المهم أنهم فى النهاية توصلوا إلى الأبجدية الإغريقية التى هى أصل الأبجدية اللاتينية وبالتالى فهى جدة بعض الأبجديات الأوروبية الحديثة أيضا. المهم أن الإغريق لم يعرفوا هذه الأبجدية قبل منتصف القرن الثامن على أقل تقدير.

ويقدم الباحث بيدج أدلة واضحة من أسلوب ولغة ملحمتى هوميروس على أنهما تنبعان بالفعل من عدة مصادر مختلفة[٩]، أى أنهما تقعان عند مصب تراث شعرى

عريق له عدة روافد ومما لا شك فيه أن التقدم فى فنون الكتابة والنسخ والتوسع فى تدوين الأدب يأتى على حساب عمل المنشد الملحمى (aoidos) الراوى للأحداث البطولية. أى أن التدوين أمر لا يتفق مع طبيعة الشعر الملحمى الأصلية وهذا ما سيتضح لنا من دراسة التقنية الملحمية الهومرية ومتابعة ما طرأ عليها عبر العصور حتى تلاشت وحلت محلها ملاحم مكتوبة أى مصطنعة. وكان من الممكن أن تتحور وتتجدد ملاحم هوميروس مع مرور الزمن. وكان من المحتمل أن تتبدد أيضا لو لم يأت الطاغية الأثينى بيسيستراتوس ويؤسس نظاما جديدا للإنشاد الملحمى يسمى النظام الرابسودى، حيث إختفت قيثارة الراوى القديم وتزود الراوى المستحدث بدلا منها بعصا (rhabdos). وكان عليه أن يغنى فى كل مرة قصيدة مكتملة، أى أنشودة رابسودية (rhapsode) تبدأ من حيث إنتهت السابقة (ex ypolepseos). النظام الإنشادى الذى أسسه بيسيستراتوس إذن يقوم على الإلقاء من الذاكرة إعتمادا على نص مكتوب وموثق يمكن الرجوع إليه فى أى وقت، وهو النص الذى صار يعرف بإسم تحقيق أو تنقيح بيسيستراتوس. وإذا كان هذا التنقيح المدروس قد حفظ أشعار هوميروس من الضياع فإنه قد قضى على كل فرصة للتجديد فى تقنية الشعر الملحمى، وهذا أمر طبيعى بالنسبة لفن كان قد بلغ قمة النضج أصلا. ولقد كتب شيشرون الخطيب الرومانى المفوه عام ٥٥م تقريبا ـ أى بعد أن كانت الدراسات الفقهية والتحقيقات العلمية فى الاسكندرية قد إنتهت وأصبحت معروفة للجميع بنتائجها ـ وقال إن بيسيستراتوس طاغية أثينا هو الذى إبان القرن السادس «قد رتب كتب هوميروس التى لم تكن من قبل على هذا الترتيب الذى نعرفه»[١٠]. وإذا كان هذا صحيحا فإن الأشعار الهومرية ـ وبصورة قريبة للغاية من النصوص التى وصلتنا ـ كانت تنشد فى أعياد الباناثينايا الأثينية فيما قبل عام ٥٢٧.

لكن مازال هناك سؤال بلا جواب، فى مثل هذا المسار المطرد للأشعار الهومرية أين يمكن أن نجد هوميروس نفسه؟ من المؤكد أن الذى حول الأغانى الملحمية الصغيرة والمناسبة لحفلات الإنشاد والسمر إلى قصيدة كبيرة هو شاعر متأخر ولاحق للفترة التى ظهرت فيها هذه الأغانى إبتداء. وبعبارة أخرى فإن هوميروس يأتى فى نهاية المطاف بالنسبة لتطور الشعر الملحمى لا فى بدايته. وعليه فإن التفكير

المنطق يرجح أن هوميروس لا يمكن أن يكون قد عاش قبل القرن الثامن. ولكن علينا أن نضع فى الإعتبار أن هذا التفكير المنطق ـ وهو كل ما نملك ـ يمكن أن يكون مخطئا. وعلينا أن نتذكر أن الإغريق على وجه العموم، وإن قبلوا بوجود هوميروس وبنسبة الملحمتين «الإلياذة» و«الأوديسيا» إليه، لم يتفقوا على تحديد العصر الذى عاش فيه. فمنهم من جعله يعاصر الحرب الطروادية التى يصف أحداثها، ومنهم من جعله يعيش بعدها بعدة قرون. أما بالنسبة للدلائل الداخلية المستمدة من نص الملحمتين فهى أيضا متضاربة وغير مؤكدة فمثلا يقال أن الإشارة الواردة فى «الإلياذة» (الكتاب السادس بيت ٣٠٢ ـ ٣٠٣) والتى تتحدث عن تمثال فى وضع الجلوس تشى بأن التاريخ المشار إليه لا يمكن أن يكون قبل القرن الثامن حيث بدأ فن النحت الإغريق يتطور إلى مرحلة جديدة متحررا من تأثير النحت المصرى. بل إن وصف درع أجاممنون فى نفس الملحمة (الكتاب الحادى عشر بيت ١٩ ومايليه) يمكن أن يعود إلى ما بعد ذلك التاريخ وكذا الإشارة إلى إستخدام الفيلق (phalanx) فى الحرب (الكتاب الثالث عشر بيت ١٣١ وما يليه). ومع ذلك فإن كل هذه الإشارات وغيرها الكثير يمكن أن تكون مدسوسة على هوميروس. وعلى أية حال فهناك حد زمنى لا يمكن أن يكون هوميروس قد عاش بعده بإجماع آراء كل العلماء ألا وهو عام ٧٠٠. هذا ويمكن أن نحدد فترة تقريبية تقع فيها حياة هوميروس وهى ما بين ٨٥٠ و ٧٥٠.

ومما لا شك فيه أن موقع طروادة الجغرافى يمكنها من السيطرة على الممر الإستراتيجى أى مضايق الدردنيل والبسفور البحرية التى تصل البحر الإيجى بسواحل البحر الأسود الخصبة. طروادة إذن مدينة ذات أهمية تجارية وإقتصادية وعسكرية أغرت الآخين بمحاولة السيطرة عليها. أما السبب الذى يقدمه هوميروس لقيام حرب طروادة ـ أى خطف هيلينى زوجة ملك إسبرطة مينيلاوس على يد الأمير الطروادى باريس ـ فهى الذريعة الواهية أو السبب الدبلوماسى المباشر والمعلن لتبرير حرب لها أهداف أخرى أعمق وأهم من ذلك بكثير، هذا إذا ما قبلنا بوجود هيلينى أصلا. وبعبارة أخرى فإن رواية هوميروس لأسباب الحرب الطروادية هى رواية أسطورية، أى الرؤية الشاعرية والملحمية لحرب حقيقية وقعت بالفعل فى تاريخ يقع ما بين ١٢٨٠ و ١١٨٣ برأى معظم المؤرخين. المهم أن هوميروس يصف

أحداثا تاريخية قديمة جدا بالنسبة له إذ تسبقه بحوالى ثلاثة قرون. وهو يستمد روايته من الموروث الشعرى المألوف والمتداول شفاهة.

وعلى هذا الأساس يمكن إعتبار «الإلياذة» و«الأوديسيا» من خلق عدة أجيال متتالية من الشعراء المتجولين. ولكن إغريق العصر الكلاسيكى إعتبروهما من تأليف شاعر واحد هو هوميروس وعلينا أن نحترم رأيهم، ولو أنهم نسبوا إليه أشعارا أخرى لا يمكن بأية حال أن يكون هو فعلا - إن وجد - مؤلفها. وبغض النظر عن الفوارق بين الملحمتين إلا أن روحهما العامة واحدة. يقول باورا إنه ليس من الخطأ أن نتحدث عن هوميروس - سواء أكنا نعنى به شاعرا واحدا أو عدة شعراء - كمؤلف لهاتين الملحمتين[١١].

وبما أن هوميروس لا يتحدث عن نفسه فى ملحمتيه «الإلياذة» (حوالى خمسة عشر ألف بيت) و«الأوديسيا» (حوالى إثنتا عشر ألف بيت) فلقد إستدل البعض من ذلك على أن مكانته الاجتماعية كانت أقل من مكانة أبطاله وهم من الملوك والأمراء بل ومن مكانة جمهوره أيضا لأنه كان ينشد أشعاره فى بلاط أحفاد هؤلاء الأبطال. بيد أن تشبيهاته الشعرية - وهذا ما سنعود إليه - مستمدة من بيئته المعاصرة وما فيها، مما يظهر ميله إلى تصوير حياة بسطاء الناس بحرفهم اليدوية وأعمالهم الزراعية والرعوية بما فيها من أدوات بسيطة وطيور وحيوانات وما إلى ذلك. ومن ثم قيل إن هوميروس كان شاعرا فقيرا وأعمى أو على الأقل فقد البصر فى أواخر أيامه. ولعل هذه الرواية قد جاءت من الإعتقاد الشائع لدى مختلف الشعوب بأن المنشدين الملحميين كانوا فى العادة من كفيفى البصر. يضاف إلى ذلك أن النشيد الهومرى «إلى أبوللو» (بيت ١٧٢) يتحدث عن شاعر أعمى من جزيرة خيوس. ويعتقد أغلب العلماء المحدثين أن هذا البيت يتحدث عن هوميروس نفسه. بل يرون أنه أيونى لأن اللهجة الأيونية تغلب على أشعاره، كما أنه يعرف ما هو أيونى أكثر مما يعرف عما هو دورى أو أيولى. وينازع خيوس فى الإدعاء بنسبة هوميروس إليها الكثير من المدن والجزر وفى مقدمتها مدينة سميرنى (أزمير بتركيا)، بيد أن كفة خيوس هى الراجحة. وبها يعقد كل عام مهرجان «الهومريات» الذى به يحاول اليونانيون المحدثون إحياء ذكرى شاعرهم القديم والمبدع الأول هوميروس.

٢ - الأسس الشفوية للتقنية الملحمية

كيف نفهم أشعار هوميروس؟ هذا سؤال من الطبيعى أن تتعذر الإجابات عليه بتعدد الزوايا التى نقترب منها نحو هذا الشاعر الفذ. فمن الممكن ـ على حد قول كيتو ـ أن نعتبر هذه الأشعار وثائق تاريخية ضخمة ومن الممكن أن نعتبرها مجرد قصائد للإنشاد. وإذا كان بوسعنا أن نفحص بعض الجوانب الأثرية والأدبية والتاريخية دون الإهتمام بالسمات الشعرية لهذه القصائد، فإن الأفضل برأى كيتو أن نفعل نقيض ذلك، أى أن نهتم بالصفات الشعرية فى ضوء الجوانب الأخرى[١٢].

وفى الصفحات التالية سنعرض لبعض الجوانب الفنية فى ملحمتى هوميروس «الإلياذة» و«الأوديسيا» محاولين إستنباط طبيعة الشعر الملحمى ووظيفته وتسليط الضوء على الأسس الفنية والتقنيات الهومرية ولاسيما تقنية الإنشاد الشفوى والوزن السداسى اللذين مارسا تأثيرا ضخما على الأدب الإغريقى برمته. على أن معالجتنا للشكل الفنى الهومرى لن تنسينا المضمون. ومن ثم سنتناول بعض القضايا الإنسانية التى تثيرها ملاحم هوميروس ولاسيما ما يتصل بعلاقة الإنسان بالآلهة والكون وأيضا مشكلة الفن والإبداع وما إلى ذلك.

(أ) وحدة الموضوع :

لا تعالج «الإلياذة»[١٣] سوى حادثة واحدة من السنة العاشرة فى الحرب الطروادية. إذ أخطأ أجاممنون فى حق خريسيس الكاهن، فلجأ الأخير يجأر بالشكوى للإله الذى يخدم فى معبده أى أبوللون الذى كان على أية حال يؤيد الطرواديين. فأرسل وباء على جيش الإغريق وعرف أجاممنون أن لا نهاية لهذا الوباء إن لم يرجع محظيته خريسئيس (ويعنى إسمها بنت خريسيس من خريسى وهى المدينة التى أقيم بها معبد أبوللو) إلى ذويها. وعلى مضض وافق أجاممنون أن يعيدها شريطة أن تسلم إليه

محظية أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق وإسمها بريسئيس (أى بنت بريسيوس من بريسى مدينة أخرى مجاورة). فرفض أخيلليوس شروط أجاممنون، ثم إمتثل للأمر بعد ذلك غاضبا وإعتصم فى خيمته ممتنعا عن الحرب، وبلح بشكواه لأمه الربة ثيتيس التى بدورها توسلت إلى زيوس أن ينتقم لإبنها. ووافق زيوس وبالفعل أرسل على الفور حلما مضللا لأجاممنون فحواه أنه لو قاد الجيش ضد الطرواديين سيأسر المدينة. وإلتحم الجيشان بعد محاولة فاشلة لإبرام السلام وإنتهت موقعتها بخسائر ضخمة من الجانبين. بيد أن بريامو‌س كان يستطيع أن يعوض خسائره بسهولة من المناطق المجاورة لطروادة والتى تمثل العمق الاستراتيجى له. ومن ثم كان موقفه أفضل من أجاممنون الذى كان عليه فى حالة الحاجة إلى إمدادات أن يلجأ إلى بلاد الإغريق التى تفصله عنها مسافة بحرية طويلة. ولذلك إنسحب أجاممنون بجيشه وحاول تقوية خطوط دفاع معسكره وأرسل وفدا للتفاوض مع أخيلليوس يعرض عليه أن يعيد له بريسئيس مع تعويض مناسب. ورفض أخيلليوس الصلح وفكر أجاممنون فى التخلى عن مواصلة الحملة وعارضه بشدة القائد الشاب ديوميديس. وفى جنح الظلام يهاجم ديوميديس وأوديسيوس على غرة جزءًا من الجيش الطراقى الذى جاء يمد العون لبريامو‌س. ويحققان بذلك إنتصارا سريعا ويقتلان القائد الطراقى نفسه ريسوس ويأخذان عربته الحربية بخيولها كغنيمة ثمينة. وشجع ذلك أجاممنون على إستئناف الحرب فى الصباح التالى حيث جرح وإضطر كثير من القواد الإغريق إلى الانسحاب. وانتهت الموقعة بتقهقر الجيش الآخيى إلى المعسكر ثانية. بل إن الطرواديين بقيادة هيكتور المغوار بدأوا يشنون هجماتهم المضادة على المعسكر الإغريقى نفسه وبنجاح، برغم أن هيرامليكة السماء وزوجة زيوس كانت تقف بجوار الإغريق. حيث خادعت زوجها وسحبته من المعركة إلى فراشها حتى لايعين الطرواديين. وإخترق هيكتور بطل أبطال طروادة الصفوف الأمامية الآخية وشارف على الوصول إلى سفنهم الراسية على الشاطىء وشرع يحرق أحدها. وعندئذ سمح أخيلليوس لأتباعه أى الميرميدونيين ولصديقه العزيز باتروكلوس بالإشتراك فى الحرب. بل إنه سمح للأخير بأن يتسلح بأسلحته لكى يخدع الطرواديين ويظنون أن أخيلليوس نفسه قد عاد للحرب. وصد باتروكلوس الطرواديين وقتل أحد أبطالهم أى ساربيدون قائد القوة الليكية. وطارد فلولهم حتى أسوار طروادة نفسها التى حاول أن يقتحمها

وصده عنها الطرواديون بإستماتة. ووقف أبوللو نفسه دون دخوله المدينة وجرح باتروكلوس على يد يوفوربوس وقضى عليه هيكتور للأبد حيث إستولى على أسلحة أخيلليوس وصار يحارب بها.

ويعد موت باتروكلوس ذروة الحدث الملحمى فى «الإلياذة» ونقطة التحول. لأن أخيلليوس ما أن علم به حتى وقع فريسة الحزن، كما أنه لم يستطع الخروج للحرب مباشرة إذ كان قد أعطى أسلحته لباتروكلوس. وجدير بالذكر أن الأسطورة التى تجعل من جسد أخيلليوس شيئا غير قابل للخدش أو الجرح أسطورة متأخرة ظهرت فيما بعد هوميروس بفترة طويلة لأن الشاعر يجعل محاربا طرواديا مغمورا ينال منه. على أية حال فقد حثت الربة أثينة أخيلليوس على اللحاق بالجيش الإغريقى فى حربه الشرسة. وما أن وصل إلى المعسكر الإغريقى وزأر بصيحة الحرب حتى ذعر الطرواديون المنتصرون. ونجحت ثيتيس فى إقناع رب الصناعة والحدادة هيفايستوس أن يصنع لإبنها أخيلليوس عدة حرب جديدة. ويصف لنا هوميروس هذه الأسلحة بالتفصيل ويتألق بصفة خاصة فى وصفه للدرع. وهذا ما سنعود إليه فى حينه.

ويكتسح أخيلليوس الصفوف الطروادية ويهزمهم شر هزيمة ويقتل قائدهم هيكتور، مع أنه - أى أخيلليوس - يعرف أن موته سيتبع لا محالة موت هذا القائد الطروادى. إذ كانت النبؤات قد تحدثت بذلك. وتؤخذ معاملة أخيلليوس الوحشية لجثة هيكتور - حيث ربطها فى عجلته ولف بها حول أسوار طروادة - على أنها تعكس حقيقة مولده خارج منطقة آخيا، أى نشأته فى فثيا بثساليا وهى منطقة أكثر بدائية من بقية العالم الموكينى.

وتقام مراسم دفن باتروكلوس الفخمة حيث تعقد المسابقات الرياضية فى الجرى والمصارعة وغيرهما. وبعد مرور إثنتى عشر يوما على موت هيكتور يعود أخيلليوس إلى قدر نسبى من الهدوء والسكينة. وبناء على نصيحة من ثيتيس يسلم جثة هيكتور إلى أبيه برياموس فى مقابل فدية يدفعها هذا الملك المسن الذى جاء ليلا وفق مشورة الآلهة وتأييدهم ليزور البطل المنتصر ويتوسل إليه. وتسلم بالفعل جثة هيكتور التى حفظتها الآلهة من العفن وتدفن على النحو اللائق وبالبكاء على هيكتور الذى مات دفاعا عن الوطن تنتهى «الإلياذة».

وتدور « الأوديسيا »[١٤] حول موضوع شائع فى كافة الآداب القديمة أى غياب الزوج لمدة طويلة بحيث يظن الجميع أنه قد مات. بيد أنه يعود فى الوقت المناسب أى فى آخر لحظة وعلى غير توقع ليحول بين زوجته والزواج من رجل آخر. وتبدأ « الأوديسيا » بإنعقاد مجلس الآلهة فى غياب بوسيدون إله البحر وعدو أوديسيوس اللدود. وتسأل الربة أثينة المجتمعين لماذا يحتجز أوديسيوس فى جزيرة منعزلة؟ ولماذا لا تقدم له المساعدة لكى يعود إلى وطنه؟ ويتفق زيوس معها فى الرأى بأن شيئا ما لا مفر من عمله على الفور، وبرغم عداوة بوسيدون لهذا الإنسان. ويرسل زيوس بالفعل رسوله هرميس إلى كاليبسو عروس الجزيرة حيث يحتجز أوديسيوس فيأمرها بإطلاق سراحه. وفى تلك الأثناء تقوم الربة أثينة بزيارة خاطفة لتيليماخوس بن أوديسيوس فى جزيرة إيثاكى موطن البطل. وهناك ترى زوجة أوديسيوس المخلصة بينيلوبى وقد حاصرتها شرذمة من الأمراء الذين يريد كل واحد منهم أن يفوز بها زوجة له على أساس أن أوديسيوس قد مات. ولكن بينيلوبى تقضى معظم وقتها فى عقر دارها بينما يعربد الخطاب ويسرفون فى الإنفاق على ولائمهم وملذاتهم من ممتلكات القصر. وتنصح أثينة تيليماخوس بأن يعقد اجتماعا عاما للشعب يطلب فيه ضرورة العمل على أن يغادر الخطاب القصر. ولكنهم يسخرون من تيليماخوس الذى بمساعدة أثينة - متخفية فى هيئة مينتور الصديق القديم لأوديسيوس - يستعير سفينة ويجمع البحارة من شباب الجزيرة الذين تطوعوا للإبحار معه فى طريقه إلى شبه جزيرة البلوبونيسوس للسؤال عن أبيه. ويصل أول ما يصل إلى ميناء بيلوس (نفارينو الحديثة). ثم يزور إسبرطة ويعلم من ملك المدينة الأولى أى نيستور ومن ملك الثانية أى مينيلاوس أن أباه حى يرزق وأنه قد قضى عدة سنوات فوق جزيرة كاليبسو التى تحاول إغراءه بالبقاء معها والزواج منها على أن تمنحه الخلود.

وينقلنا هوميروس بعد ذلك إلى جزيرة كاليبسو حيث وصل هرميس ونقل إليها رسالة زيوس سالفة الذكر. وتقرر كاليبسو على مضض أن تخلى سبيل أوديسيوس لأنها لا تستطيع عصيان أوامر رب الأرباب. بل وتمد أوديسيوس بما يلزمه من معدات لصنع سفينة جديدة. ويقلع أوديسيوس فعلا. بيد أن إله البحر بوسيدون يرسل عاصفة هوجاء تحطم سفينته وتلقى به عاريا فوق شواطىء الفاياكيس (أو

الفاياكيين) والتى تشبه أرضهم بلاد الحكايات الشعبية، وحيث يملك أهلها سفنا توجه مسارها توجيها ذاتيا وتسبح على سطح الماء فى سرعة تضارع سرعة الطيور فى أجواز الفضاء. وهناك إلتقى أوديسيوس بناوسيكا بنت ألكينووس ملك الفاياكيين فإعتنت به وقدمته لوالدها، حيث أكرم وفادته وأغدق عليه وعلى رفاقه الهدايا وأعطى لحكاياته ومغامراته أذنا صاغية. فوصف له أوديسيوس كيف هبط ببلاد آكلى اللوتس الذين أعطوا بعض رفاقه ثمارا مما يأكلون فنسوا الوطن والأهل ولم يفكروا سوى فى البقاء بأرض آكلى اللوتس* هذه. بيد أن أوديسيوس أرغمهم على الصعود إلى السفينة كرها وأبحر بهم إلى بلاد الكيكلوبيس المخلوقات الوحشية التى تتوسط وجه كل واحد منهم عين واحدة مستديرة. كان أحدهم أى بوليفيموس إبنا لبوسيدون فأسرهم وكان يتغذى على إثنين منهم فى كل وجبة. وفى النهاية يتمكن أوديسيوس وبعض رفاقه الناجين من أن يفقأوا عين بوليفيموس الوحيدة عندما كان يغط فى سبات عميق. فهربوا من كهفه وفى الصباح التالى تخفوا وسط أغنامه. وعند مغادرة المكان سخر أوديسيوس من بوليفيموس الذى سأله عن إسمه فقال له «لا أحد»**. وعندئذ تضرع بوليفيموس إلى أبيه بوسيدون أن لا يعيد أوديسيوس قط إلى وطنه إلا بعد أن يفقد جميع رجاله وعلى ظهر سفينة من أملاك غيره.

وبعد ذلك وصل أوديسيوس إلى جزيرة أيولوس وهو عند هوميروس ليس إلها بل رجل يتحكم فى الرياح. لقد إستقبل أوديسيوس ورفاقه أحسن إستقبال، وعند الرحيل أهداه جوالا معبأ بكل الرياح فيما عدا الريح التى ستهب لتقود سفينته فى إتجاه موطنه بجزيرة إيثاكى. وبالفعل إقترب أوديسيوس ورفاقه من إيثاكى ولكن لما كان النوم قد غلبه فإن رفاقه فتحوا الجوال ظنا منهم أنه يحوى كنزا. وعلى الفور إنفلتت الرياح وأحدثت عواصفا هوجاء وقذفت بهم إلى أرض الإيستريجونيين. وهم عمالقة يتغذون على لحم البشر، فأغرقوا جميع السفن فيما عدا سفينة واحدة هى سفينة أوديسيوس، وإلتهموا كل أطقم السفن الغارقة أى أتباع أوديسيوس.

ووصل أوديسيوس بعد ذلك إلى أرض آياى (Aiaie) حيث تعيش الربة كيركى

---

* عن هذا الرمز الأسطورى الطريف فى الأدب العالمى راجع أدناه حاشية رقم ١٧.

** الكلمة الإغريقية التى تعنى «لا أحد» هى «oudeis» وتتشابه صوتيا مع اسم أوديسيوس (Odysseus).

بنت الشمس وصاحبة القدرة العجيبة فى فن السحر. لقد حولت نصف رجال أوديسيوس إلى خنازير بسحرها. بيد أن أوديسيوس الذى قابله هرميس وزوده بقدر من عشب المولى السحرى الذى يحمى من أية قوة سحرية إستطاع بهذا النبات السحرى أن يهيمن على كيركى، فصارت رفيقته وعشيقته وجعلها تستعيد رجاله إلى حالتهم الأولى. وبعد مضى عام طلب منها أن تأذن له بالرحيل، فأمرته أن يعبر مجرى الأوكيانوس أولا (وهو ليس بحرا بل نهر يحوط الأرض التى تشبه القرص لا الكرة) ليصل إلى أرض الموتى وهناك يستشير شبح العراف الأعمى تيريسياس الطيبى. ونفذ أوديسيوس أوامرها وأخبره تيريسياس بما يجرى فى إيثاكى وتنبأ له بمستقبل أيامه ومصيره. وتفرج أوديسيوس على بعض مشاهد من العالم الآخر وما فيه من أعاجيب وأهوال. وعاد إلى أرض كيركى التى زودته بالنصائح اللازمة قبل أن يرحل إلى وطنه.

ولدى إقترابه بسفنه من السيرينات ضلل صوتهن الساحر بعض رفاقه فشدهم إليهن شدا فلما إقتربوا منهن تماما تحطمت سفنهم وغرقوا. وعندئذ تذكر أوديسيوس نصيحة كيركى فوضع قطعا من الشمع فى أذن بقية رفاقه حتى يعطل حاسة السمع عندهم مؤقتا وربط نفسه بحبال قوية إلى صارى المركب، وإستطاع هكذا أن يجتاز هذا المأزق الخطير. وبعد ذلك وصل إلى المضايق الواقعة بين العملاق البحرى سكيللا والدوامة القاتلة خاريبديس. فإقترب من سكيللا وهى أقل خطرا ولكنه فقد ستة من رجاله ونجا مع الباقين. ووصل إلى جزيرة ثريناكى (Thrinakie) حيث مراعى قطعان إله الشمس نفسه هيليوس، وهى قطعان مقدسة ولذا نهى أوديسيوس رفاقه عن الإقتراب منها. ولكنهم وقد حاصرتهم الرياح وإضطروا للبقاء ونفذت المؤن خالفوا الحظر الذى فرضه عليهم أوديسيوس. وعندئذ طلب هيليوس من زيوس أن ينزل بهم العقاب. وبعد أن كان زيوس قد أرسل رياحا مواتية عاد فحطم سفنهم بعاصفة قوية وقذفهم بالصاعقة، ونجا أوديسيوس وحده وبعد مخاطر عدة وصل إلى جزيرة كاليبسو حيث مكث سبع سنوات كاملة.

تلك كانت الحكايات التى قصها أوديسيوس على الملك ألكينووس ملك الفاياكيين الذين وصل أرضهم قادما من جزيرة كاليبسو. ولقد أرسل الملك

أوديسيوس إلى موطنه إيثاكى على سفينة من سفنه الملكية الخاصة. وفى الصباح التالى قابلته الربة أثينة على ساحل إيثاكى متنكرة فى هيئة شاب صغير وزودته بالمعلومات اللازمة عما يجرى فى قصره ومملكته. وأخبرته أن عليه أن يهزم الخطّاب بالحيلة، وحولته إلى شحاذ وهى الصورة التى دخل بها منزل يومايوس راعى خنازيره المسن الذى لايزال على إخلاصه لسيده حتى الآن. ولقد إستقبل يومايوس الرجل الغريب وأكرم وفادته وإستضافه طوال الليل فى داره. وفى نفس الوقت أخبرت الربة أثينة تيليماخوس بأن يعود فورا إلى أرض الوطن وحذرته بشأن الكمين الذى أعده له الخطّاب ونصحته بتغيير مسار العودة. وبعد أن إستأذن تيليماخوس من مينيلاوس وهيليني عاد إلى إيثاكى وتعرف على والده عندما أعادته الربة أثينة إلى حالته الطبيعية بعض الوقت. ووضعا معًا خطة تدمير الخطّاب والقضاء على شرهم.

وبالفعل ذهب أوديسيوس كشحاذ إلى قصره الملكى يتسول لدى الخطّاب الذين سخروا منه مر السخرية. ولكنه إكتسب بعض الإحترام والود عندما هزم شحاذا آخر يدعى إيروس (Iros) فى مباراة بينهما فى الملاكمة. وفى المساء كان له لقاء طويل مع بينيلوپى التى قصّت عليه متاعبها وكيف أنها خدعتهم عندما طلبت منهم مهلة تنتهى فيها من غزل ثوب تعده ليدفن فيه لا إرتيس والد أوديسيوس الطاعن فى السن، وكانت فى كل ليلة تنقض ما غزلت بالنهار. فلما إفتضح أمرها أجبرت على الإنتهاء من هذا العمل ففكرت فى حيلة أخرى. إذ قالت لهم أن من يستطيع أن يشد قوس أوديسيوس الكبير ويطلق منه سهما يمر من خلال ما يشبه القناة المكونة من فتحات فى أسنة إثنتى عشر بلطة مصفوفة سيكون زوجها. وجاء كل الخطّاب وجربّوا حظهم وقواهم وفشلوا وتقدم أوديسيوس الذى لا يزال متنكرا كشحاذ وطلب أن يُجرب قوته وحظه وإعترض الخطّاب هازئين به. ولكنه تسلم القوس بناء على رغبة بينيلوپى التى قالت أنها ستمنحه بعض الملابس الجديدة إذا نجح. وجعلها تيليماخوس تنسحب من قاعة الرجال وأطلق أوديسيوس السهم بنجاح باهر ومن أول محاولة وهو جالس دون أن يقوم على قدميه. ثم قال إنه سيجرب مرة أخرى ولكنه أطلق السهم ليصيب عنق أنتينووس زعيم الخطّاب. ثم كشف النقاب عن نفسه ورفض التفاوض وظل يصرعهم واحدا بعد الآخر. وهم عزل من السلاح فيما عدا

السيوف التى يحملها أبطال هوميروس جميعا بصفة مستمرة. ذلك أن تيليماخوس وأوديسيوس كانا قد أبعدا كل الأسلحة التى كانت فى العادة تعلق فى مكان ما من القاعات. واحتفظا فقط بأربعة عدد كاملة للسلاح لهما وللخادمين المخلصين. ولكن احد الخدم الذى كان يتعاطف مع الخطّاب ويدعى ميلانثيوس إستطاع أن يستولى على أسلحة عديدة وزود بها الخطّاب. فألقى القبض عليه وقتله كل من يومايوس وفيلويتيوس الخادمين المخلصين. وهكذا أصبحت المعركة متكافئة غير أن أوديسيوس وإبنه والخادمان إنتصروا فى النهاية. وقتلوا الجميع فيما عدا المنشد الملحمى والرسول اللذين كانا يخدمان الخطّاب على كره منهما. وتم شنق الخادمات اللائى كن يضاجعن الخطّاب ومزقت جثة الخادم الخائن ميلانثيوس. وطُهرت القاعة بحرق البخور. أما يوريكليا مربية أوديسيوس الشمطاء، التى كانت قد تعرفت عليه منذ الليلة الماضية من نُدبة فى رجله عندما كانت تغسل قدمه، فصرخت من الفرح وكادت تكشف أمره لولا أن طلب منها أوديسيوس الكتمان. ها هى الآن ذاهبة لتخبر بينيلوبى بما قد حدث فقالت الأخيرة إنه قد يكون إلها متنكرا جاء ليخلصها من شرور الخطّاب. ولكن أوديسيوس باح بسر لا يعرفه سوى هو وزوجته بينيلوبى وإحدى الوصيفات وعندئذ إقتنعت بينيلوبى بأنه هو فعلا زوجها العائد بعد عشرين عاما فذهبا معا إلى غرفة نومهما.

وفى الصباح خرج أوديسيوس إلى الحقل حيث يعيش لاإرتيس وكشف عن نفسه له وتفاهما معا فى كيفية علاج الموقف المتأزم بعد أن ذاع فى الجزيرة أمر مقتل الخطّاب حيث طالب ذووهم بالإنتقام وتزعمهم والد أنتينووس. وذهب لاإرتيس بعد أن عادت له قوة الشباب وقاد المعركة ضد المطالبين بالإنتقام وإنتصر عليهم وقتل والد أنتينووس وأنهى زيوس المعركة بصاعقته. وظهرت الربة أثينة متخفية فى هيئة مينتور وأبرمت إتفاق صلح وسلام بين أهل الجزيرة. وبذلك تنتهى «الأوديسيا».

ومع أن «الإلياذة» تدور حول الحرب الطروادية التى إستمرت أحداثها عشر سنوات إلا أن هناك عنصرا قويا يوحد بين أجزائها. ونعنى أن الشاعر يركز على حادثة واحدة جعلها هدفه الرئيسى وهى «غضبة أخيلليوس» التى بها يبدأ الشاعر وينهى ملحمته، لأن الكتاب الأخير يدور حول نتائج هذه الغضبة المدمرة. وبالمثل

نجد « الأوديسيا » التى تتغنى بعودة البطل أوديسيوس من طروادة وتحفل بشتى المتاهات والمغامرات البحرية التى خاضها البطل، إلا أنها ككل تقدم لنا صورة لجزيرة إيثاكى موطن أوديسيوس قبل وبعد عودة هذا البطل. وتتجسد الفروق بين الملحمتين فى أن « الإلياذة » قصة حرب بينما « الأوديسيا » تدور حول السلم. ويترتب على ذلك أن البنيان الاجتماعى فى كل منهما يختلف عن الآخر وكذا الجو العام « فالإلياذة » التى تقوم على وصف المعارك لا تتمتع بتنوع الألوان المميز « للأوديسيا ». والأخيرة تحكى قصة مترابطة متسلسلة، وتتميز بأنها تحوى عنصر الحكايات الشعبية الذى لا نصادفه كثيرا فى « الإلياذة ». وجلى لا يحتاج إلى بيان أن مفهوم البطولة فى « الإلياذة » يقوم على القوة الجسدية والقدرة العسكرية، بينما البطولة فى « الأوديسيا » تستند فى الأغلب إلى المقدرة الذهنية وحسن التصرف. ولا تجرى الأحداث فى « الأوديسيا » ـ لاسيما نصفها الأخير ـ بنفس السرعة التى تجرى بها فى « الإلياذة ». ويلاحظ الباحث المدقق بعض الفروق فى طبيعة وخصائص الآلهة بين الملحمتين. فالعلاقة الوثيقة بين أوديسيوس والربة أثينة فى « الأوديسيا » لا مثيل لها فى « الإلياذة »، ويضاف إلى ذلك بعض الفروق اللغوية بين الملحمتين.

غير أن الإختلاف بين ملحمتى هوميروس لا يعنى أنهما بالضرورة من يراع مؤلفين مختلفين، لمثل هذا التباين فى الأسلوب والسمات العامة يمكن أن نلاحظه عند أى مؤلف آخر. وعلى سبيل المثال هناك فرق شاسع بين « عطيل » و « قصة الشتاء » لشكسبير رغم أن الغيرة تلعب دورًا كبيرا فى كليهما. وهناك فرق بين « أتالى » و « فيدر » مسرحيتى راسين، والفرق واضح لا يحتاج إلى تبيان فيما بين « المستجيرات » وبقية مسرحيات أيسخولوس ولا سيما ثلاثية « الأوريستيا » و « بروميثيوس مقيدا ». بل إننا نعتبر الإختلاف بين « الإلياذة » و « الأوديسيا » فى الجو العام دليلا على تمتع كل منهما بما نسميه وحدة الموضوع وتميزه عن أى موضوع آخر.

لقد صار هوميروس أستاذا لشعراء الإغريق فى كل شىء، فمنه تعلموا كيف يعالجون موضوعاتهم. فى البيت الأول من « الإلياذة » يقول هوميروس « غن أيتها الربة غضبة أخيلليوس بن بيليوس المدمرة ». فعلاوة على أن الشاعر هنا يرى أن

الشعر إلهام من لدن الآلهة فإنه ـ وهذا ما يهمنا الآن ـ يوضح لنا منذ البداية بيت القصيد في ملحمته. لقد إستمرت حرب طروادة سنوات وسنوات، ووقعت فيها أحداث وأحداث، وتكررت المنازلات الجماعية والفردية، وتوالت عمليات الكر والفر، ومات الكثير من الأبطال هنا وهناك، ودارت دورات الهزيمة والانتصار بين الطرواديين المدافعين عن وطنهم وقوات الغزو الإغريقية. ولكن كل تلك الأمور لا تدخل فى صميم الهدف الذى وضعه هوميروس نصب عينيه. فهو ليس مؤرخا يسجل وقائع هذه الحرب بدقة، إنه شاعر فنان، مؤلف مبدع، له أن يختار من هذه الحوادث ما يهمه أى ما يخدم تحقيق هدفه. وهدف هوميروس ليس هو تأريخ وقائع حرب طروادة وإنما التغنى بحادثة واحدة فقط شغلته أكثر من غيرها وكانت وراء نظمه للملحمة كلها ألا وهى « غضبة أخيلليوس المدمرة ». ولربما وجد فى هذه الحادثة التعبير الملحمى المتكامل عن الحرب كلها. كان أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق. قد تشاجر مع ملك الملوك وقائد الحملة الإغريقية أجاممنون الذى إغتصب منه إحدى محظياته فترك الحرب وإعتكف فى خيمته وما كان للإغريق أن ينتصروا بدون أسلحة بطل أبطالهم. فأرسلوا له الوفود تلو الوفود بالهدايا والوعود محاولين أن يثنوه عن إعتزال الحرب وما أفلحوا. لكن ما أن علم أخيلليوس بمقتل صديقه باتروكلوس على يد هيكتور البطل الطروادى حتى إستشاط غضبا. فعاد للحرب على الفور وقتل هيكتور ومثل بجثته، إذ جرّها بعربته حول مقبرة صديقه وحول أسوار طروادة. وهكذا يضع لنا هوميروس المثل الذى يحتذى فى فن الكتابة الأدبية والتأليف الإبداعى بصفة عامة وهو الإنطلاق نحو الهدف الذى يحدده المؤلف لنفسه مباشرة ومنذ الخطوة الأولى. وهو ما يسميه النقاد بمبدأ « إلى قلب الأشياء » in medias res والذى لا يزال ساريا إلى يومنا هذا.

ومما يؤيد كلامنا إستهلال هوميروس لملحمته الثانية « الأوديسيا » إذ يقول « غن يا ربة الشعر عن الرجل الرحالة. الذى هام يجوب الآفاق بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة ». ففى هذين البيتين كما فى إستهلال « الإلياذة » يناجى الشاعر مستجديا ربة الشعر لكى تلهمه الأغنية الملحمية التى يزمع إنشادها. وهو هنا كذلك كما فعل فى إستهلال « الإلياذة » يحدد موضوع ملحمته الذى لا يحيد عنه ولا يلف حوله فى غير

طائل، إنه تشرد أوديسيوس فى الآفاق أثناء عودته من حرب طروادة التى إنتهت بتدميرها وحرقها. فرحلات أوديسيوس الملاح التائه إذن - كغضبة أخيلليوس فى « الإلياذة » - هى بيت القصيد وهى قلب الملحمة ولبها الذى يتجه إليه الشاعر مباشرة منذ اللحظة الأولى وبكل إمكاناته.

ورغم تواجد الآلهة النشط فى أحداث « الإلياذة » و « الأوديسيا » - وهو ما سنعود إليه - إلا أنهما ليستا ملحمتين دينيتين. فعظمة هوميروس تكمن فى أن شعره هو ترجمة لتجربة إنسانية لا إلهية. ذلك أن هدف هوميروس الرئيسى هو التغنى بأمجاد الرجال (klea andron) هذا مع أنه دأب على القول بأنه ماكان ينبغى له أن يتغنى بهذه الأمجاد نفسها لو لم توحى إليه ربات الفن بذلك. وتتجلى عظمة هوميروس فى أن وصفه للعالم الذى تجرى فيه أحداث ملحمتيه يلصق بالأذهان وكأنه ذكرى عنيدة لمكان حقيق عشنا فيه ردحا من الزمان. مكان لا تفارقنا ذكراه وتنطبع فى حواسنا رائحته وأصواته وألوانه المميزة. ولكل مكان عند هوميروس نكهته الخاصة التى لا يمكن أن نخطئها قط فهى مميزة عن غيرها. هذا هو عالم هوميروس الخالد سواء أكان ما يصف هو مشهد قتال عنيف أو موت مفاجىء أو حتى مناظر طبيعية خلابة فى جزيرة أوديسيوس الصغيرة إيثاكى أو فى أرض الكيكلوبيس. وإن بحثت فى كل صفحات الأدب الأوربى قديمه وحديثه قد لا تجد مقطوعة أكثر إثارة من الأبيات ١١٦ - ١٥١ فى الكتاب التاسع من « الأوديسيا »، حيث يخاطب أوديسيوس الكينووس ويقول :

« عندئذ وصلنا جزيرة صغيرة تمتد فى مواجهة الميناء فهى ليست بالملتصقة بساحل أرض الكيكلوبيس ولا هى بالبعيدة عنه، جزيرة كثيفة الخضرة، تعيش فوقها قطعان لا حصر لها من المعيز المتوحش، لأن قدم الإنسان لم تطأ بعد هذه الأرض فتطرد هذه القطعان وما إعتاد الصيادون على زيارتها... وهى جزيرة ليست بالفقيرة فأرضها تنتج كل الثمار ولكن فى مواقيتها المحددة... وبها تقع المستنقعات بجوار شاطىء البحر الرمادى... وهناك تتوافر الأعناب على مدار السنة... وعند رأس الميناء ينبثق من أحد الكهوف نبع يفيض بالمياه الصافية وحوله أشجار الغار الباسقة. إلى هناك أبحرنا وقادنا إله ما .... إلخ ».

فهنا يصف أوديسيوس جزيرة صغيرة رست عندها سفنه مؤخرًا حيث نجد

ينبوعًا صافيًا من المياه العذبة، تحيطه أشجار السرو. وهذا كله يقع بالقرب من المرسى الذى حط به أوديسيوس. فهو مشهد مكثف يجمع بين عناء السفر ووعثاء الطريق من جهة وقرب النزول بالشاطىء من جهة أخرى. وعلى الشاطئ يختلط الضباب بالظلام ونسمع - ولا نرى - أصوات الأمواج وهى تتكسر فوق الصخور جنبًا إلى جنب مع صوت خرير المياه العذبة وهى تنساب من الينبوع صافية. إنه وصف هومرى خلاب، أصيل وجذاب.

وهناك عنصران آخران يميزان لهوميروس. أحدهما هو تقنية القوائم. وأهم هذه القوائم الهومرية وأفضلها هى تلك التى ترد فى «الإلياذة» (الكتاب الثانى بيت ٤٨٤ وما يليه)، حيث يورد الشاعر سجلاً بالجيوش الآخية. ومما لا شك فيه أن مثل هذه القوائم ترهق القارئ الحديث، ولكنها وقد وردت فى ملاحم أخرى شفاهية من العالم القديم السابق على هوميروس فإنها كانت بمثابة تسجيل تاريخى. بقى أن نشير إلى أن مثل هذه القوائم لم تخلو منها أحاديث الرسل فى التراجيديا الإغريقية كما سنرى فى الباب الثالث من هذا الكتاب.

أما العنصر الثانى فهو التشبيهات. والتشبيهات الهومرية إما قصيرة جدًا وعابرة وإما مطولة وراسخة. ومثال على النوع الأول نراه عندما يبكى باتروكلوس فيقول صديقه أخيلليوس عنه أنه يبكى «كبنت بلهاء» («الإلياذة» الكتاب السادس عشر بيت ٧ - ٨). ومثال على النوع الثانى يرد فى الكتاب الثانى حيث يستمر التشبيه من بيت ١٤١ حتى ١٤٧. ويستخدم هوميروس كلاً من النوعين بصفة مستمرة. وهو أحيانًا يستطرد فى التشبيهات المطولة إلى حد أنها تبدو منفرطة أو مفككة الأوصال. بيد أننا إذا دققنا النظر يمكن أن نعتبر هذا التطويل أو التمديد شيئًا مناسبًا للسياق الذى ورد فيه. والإنطباع العام الذى يخرج به السامع أو القارئ لملاحم هوميروس هو نفس الإنطباع الذى يحس به المرء عندما يشاهد بعض لوحات الرسم التى يحرص أصحابها على أن يضيفوا - إلى جوار الموضوع الرئيسى الذى تسلط عليه الأضواء - ما يسمح لنا بإلقاء نظرة من نافذة جانبية صغيرة على مشهد طبيعى ساحر ومرسوم بعناية فائقة. وهو منظر يعكس الحياة الرعوية الوديعة. وبعض المشاهد الهومرية موروث وقديم يمكن أن نعود به إلى العصر الموكينى.

وبعضها أصيل مبتدع أو بالأحرى مستمد من الحياة اليومية لعصر هوميروس نفسه. وكأن هوميروس الذى أدرك فظائع الحرب التى يصف أحداثها ويقدم تفاصيلها يعوض سامعه بهذه المناظر الجانبية الوديعة. فهو مثلاً يصف رجلاً يقع من فوق عربته الحربية على رأسه وتظل هذه الرأس مغروزة فى الرمال! وفى مكان آخر يصيب حجر مقذوف عين أحد الرجال فيخلعها وتسقط العين على التراب تحت قدميه!! وفى مقابل ذلك يقدم هوميروس صورة رومانسية لناوسيكا وهى تغسل الملابس مع وصيفاتها على ضفاف النهر! ويصف لاإرتيس العجوز وهو يضع فى يديه قفازه ليدفع عنهما الأشواك أثناء العمل فى الحقل، وهذه الأمور الصغيرة الجانبية هى التى ترسم الخلفية الرقيقة للأحداث الملحمية الضخمة. وبالطبع فقد إستخدم هوميروس نغمة تناسب كل لون من هذين اللونين فى ملحمته -والحياة بصفة عامة- سواء هذا اللون الوديع أو ذلك الفظيع فى قتامته أو عنفه.

وفى العادة يأخذ هوميروس مادة تشبيهاته من حياة البسطاء وهو بذلك يخفف من حدة العنف الذى يسود أحداث ملحمتيه. حقًا أن بعض تشبيهاته مستمدة من الموروث الملحمى القديم إلا أن الأغلبية - لاسيما التشبيهات الطويلة والمعتنى بها - من إبتداعه هو وجاءت لترسم ما يراه حوله. وفيها نجد امرأة تهش الذباب عن طفلها، وأخرى تصبغ قطعة من العاج لتصنع سرجًا للحصان. وفيها نجد الرجال يحصدون الشعير، والصبية يضربون حمارًا قد إنفلت يجرى أمامهم على غير هدى فى حقول الغلال. وفيها أيضًا نلمح طفلاً يبنى قلاعًا فى الرمال، ورجالاً يسقطون شجرة من عليائها ليصنعوا من أخشابها ألواحًا للسفن. وها هى امرأة تغزل الصوف وتبيع من غزلها ما تعول به أولادها وتصد عنهم مغبة الفاقة. وينطلق بنا التشبيه الهومرى أحيانًا إلى البرارى مع الرعاة الذين هبطوا يصطادون أسدًا بليل وعلى ضوء المشاعل. وأحيانًا أخرى نشعر بالراحة والبهجة مع الأطفال الذين شفى أبوهم من مرض عضال. ونتابع رجلاً يقلب الشواء على النار حتى ينضج. ونتردد مع مسافر يتوقف هنيهة ليتدبر أمره ويفكر فى إختيار الطريق الذى سيسلكه بعد هذه الراحة القصيرة! ونشاهد صانع الفخار يصنع إناءً مستديرًا مستخدمًا العجلة. وقد يصيبنا الهلع لرجل يفزع أشد الفزع ويقفز إلى الخلف من شدة الهول أمام

ثعبان يتلوى. وقد نبكى مع والد يبكى بالدموع أمام محرقة إبنه الصغير الذى دفنه تواً. هذه أمثلة قليلة من تشبيهات هومرية لا حصر لها متعددة الألوان وتعكس فى مجموعها حياة البسطاء. ويستطرد هوميروس أحيانًا فى تفاصيل أحد التشبيهات مما قد لا يتطلبه الموقف الملحمى، أو حتى مما قد يتعارض معه. ولكن هذا الإستطراد نفسه يشى بعمق الإحساس وطول معايشة الشاعر لما يصف. وهكذا تكمل التشبيهات الهومرية الحدث الملحمى لأنها توحى بأن العالم البطولى ليس كل شىء عند هوميروس. لأن معنى هذا العالم الضخم لا يمكن إستيعابه إلا إذا قارناه بعالم آخر بسيط ومتواضع للغاية. فالتشبيهات الهومرية إذن وسيلة من وسائل الشاعر لعقد مقارنة بين العالمين. وبعدها يبرز العالم البطولى الملحمى أبقى تأثيرًا وأنقى تصويرًا من ذى قبل.

ويتميز هوميروس بتكرار العبارات الملحمية المألوفة والموروثة التى - مع ذلك - تخلق إنطباعًا بالأصالة والواقعية. فكما أن تكرار هذه العبارات والحوادث هو نتاج طبيعى لتراكم الرواية الشفوية فإنه عند هوميروس بصفة عامة يعمل على طبع هذه الحوادث والعبارات فى ذهن الراوى والسامع معًا. كما يتسم الأسلوب الملحمى النمطى عند هوميروس بالحيادية، أى أنه يترك الجمهور يحس بنفسه ولنفسه وهذا أسلوب يدفع هذا الجمهور إلى تركيز الإنتباه فى كل صغيرة وكبيرة مما يروى عليه.

ومع أن شخصيات هوميروس بطولية وخيالية إلا أنها بأفعالها وحياتها اليومية قابلة للتصديق وجد مقنعة. ذلك أنها تتمتع بالغرائز الأساسية والأحاسيس الإنسانية. ومثال ذلك الفقرة التى ترد فى «الإلياذة» (الكتاب السادس بيت ٣٩٠ وما يليه) والتى تصف منظر وداع هيكتور بطل إبطال طروادة لزوجته أندروماخى. فهذه الفقرة تضم أفكارًا وتصف مشاعرًا يمكن ان تنشأ بين أية زوجة وزوج فى مثل هذا الظرف، أى عندما يخرج الرجل للمعركة وتنتظره مهام قيادية خطرة. بينما الزوجة فى خوف وقلق على مصيره ومصيرها والمستقبل الذى ينتظر أسرتها، فتودعه بالدموع والوقار معًا (انظر شكل ٤ ص ٨١).

ومع أن هوميروس يتغنى قبل كل شىء بالأمراء والنبلاء إلا أنه لم يهمل تمامًا عامة الناس. ومثال ذلك ثيرسيتيس الذى رغم أنه يقدمه لنا فى صورة كاريكاتيرية

إلا أنه يقول لأجاممنون بعض الحقائق المرة التى تصيب هدفها وتحقق غرضها[١٥].
بل لا ينسى هوميروس متاعب الخدم ولا حتى الحيوانات. فحصان أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق يحمل إسمًا كسائر الناس وهو كسانثوس (Xanthos) وينطق بصوت وحس إنسانيين لدرجة أنه ينبىء سيده مقدمًا بموته المرتقب (« الإلياذة » الكتاب التاسع عشر). وكلب أوديسيوس العجوز يحظى من هوميروس بإهتمام بالغ : « هناك يرقد كلب... إسمه أرجوس... إمتلكه أوديسيوس نفسه ودربه قبل أن يبحر إلى طروادة المقدسة... ولكنه الآن فى غياب سيده يرقد مهجورًا فوق أكوام الروث فى حظائر البغال وقطعان الماشية، نهبًا للحشرات. غير أنه ما أن أدرك وجود أوديسيوس حتى هزّ ذيله فرحًا وأرخى أذنيه إطمئنانًا. بيد أنه عجز عن الإقتراب من سيده، لأنه ما أن وقعت عيناه على أوديسيوس بعد التسعة عشر عامًا من الغياب حتى تلقفته الأيدى السوداء للموت » (« الأوديسيا » الكتاب السابع عشر بيت ٢٩١ وما يليه). هنا يصف هوميروس كلب أوديسيوس وكأنه إنسان له مشاعره الخاصة ولكنه مع ذلك يظل أنموذجًا فريدًا وخالدًا للكلب المخلص.

لقد عرفت الحضارة الموكينية قصصًا قديمة عن الآلهة وأضافت إليها قصصًا أخرى بطولية أى عن بعض البشر. وهذه القصص وتلك كانت الموضوع الذى تغنى به الشعراء المتجولون فيما قبل هوميروس. وكانت قصص الآلهة خفيفة وجذابة وسارة أما قصص البشر فكانت قاتمة مليئة بالرعب وأعمال العنف مثل الزنا وأكل لحم البشر، وقتل الآباء والأمهات وذوى القربى، وتقديم البشر كقرابين والأخذ بالثأر. وكل تلك الموضوعات شائعة بالفعل فى القصص البطولية الإغريقية وهى موروثة عن العصر الموكينى القائم على التوسع والحروب والذى إنتهى بكارثة عامة. وإذا كان أهل العصر الموكينى قد سروا وتمتعوا بسماع هذه القصص فإن شعراء الفترة الكلاسيكية قد إتخذوا منها وسيلة ومنطلقًا للتفكير فى حالة الإنسان وللتعبير عن طموحاته ولتصوير مصيره بصفة عامة. هذا ما حدث على الأقل بالنسبة لشعراء المسرح الإغريقى التراجيدى. لقد وجد الشعراء الإغريق تحت أيديهم مخزونًا هائلًا لا ينضب معينه من القصص المتنوعة والتى تجمع بين الحدة الدرامية والخيال الراقى، والعواطف الجامحة، والحكمة الإنسانية، والمعاناة القاسية، والسحر الأخاذ. هذه كلها

تجارب عميقة تقبع فى ضمير الشعراء الإغريق لأنها جزء لا يتجزأ من تراثهم الأدبى. وأصبح هذا التراث البطولى مرتبطًا بالفترة كلها التى سميت بالعصر البطولى أو عصر الأبطال. فهى لا ترتبط بفرد دون غيره بل تتصل بالأجداد ككل مما أعطى لهذه القصص أفقًا أعرض ومغزى أعمق وأهمية أشمل. وأصبحت معرفة هذه القصص القديمة أمرًا مفروغًا منه حتى أن شعراء الملاحم والمسرح يفترضون أن جمهورهم يعرف الخطوط العريضة لما سوف يسمعونه أو يشاهدونه. ومن ثم فعليهم المحافظة على هذه الخطوط العريضة دون أن يمسوها بالتغيير ولهم مطلق الحرية فيما عدا ذلك أى فى التفاصيل.

وعندما جعل الإغريق منيموسينى (= «الذاكرة») أم ربات الفنون «الموساى» فإنهم كانوا بذلك يعنون أن شعرهم القديم شفوى يعتمد أساسًا على الذاكرة فى بقائه عبر العصور. ولقد ظل هذا المعنى موجودًا حتى بعد أن عرف فن تدوين الأدب. وبعبارة أخرى نريد القول بأن الفنان الإغريقى لا بد وأن يعى دروس الماضى. فعلى الشاعر مثلاً قبل أن يهيمن على أدواته التعبيرية أن يلم بالتراث القديم من القصص الأسطورى.

لقد فقد التراث الشعرى الشفوى الذى كان موجودا فيما بين العصر الموكينى المزدهر وفترة ظهور هوميروس والعصر الكلاسيكى الذى فى بدايته عرف الإغريق الأبجدية وفن الكتابة. ولكن هذا التراث المفقود قد ترك بصماته لا على هوميروس فحسب بل على الأدب الإغريقى بعامة. فهو مثلا صاحب الفضل فى الجمع بين القديم المألوف والجديد الأصيل، أى أن يبقى الأدب أمينا على التراث القديم ومع ذلك يضيف إليه معطيات العصر الجديد. هذا ملمح واضح فى ملحمتى هوميروس إذ تتبنيان تقنيات ملحمية ومادة خام شعرية تنتمى إلى العصر السحيق ومع ذلك تقدمان لنا صورة للحياة المعاصرة لهوميروس نفسه. بل إن هذا الملمح ذاته هو أكثر ملامح المسرح الإغريقى التراجيدى والكوميدى بروزا، بمعنى أنه مسرح يقوم بالأساس على مألوف موروث وقديم غاية فى القدم ومع ذلك يتحدث عن مجتمع أثينا فى القرن الخامس. ويمكن تتبع نفس الظاهرة فى تاريخ هيرودوتوس ومحاورات أفلاطون ورعويات ثيوكريتوس كما سنرى فى الأبواب التالية. وهذا الإحترام أو التبجيل

للماضى قد حفظ الإغريق من تضييع جهودهم فى الجرى وراء كل جديد مستحدث مهما كان. لقد بحثوا حقا عن الجديد ولكن فى إطار تقليدى ودون أن يأتى هذا الجديد على حساب ماضيهم العريق. ولا يعنى هذا بأية صورة أنهم يقدسون القديم ويقيمون له المعابد ولا يطمحون إلى تجديده، أو انهم كانوا يتبعونه فى شيء من العبودية. ولكنهم كانوا دائما يرون إضافة شيء ما إلى الموروث القديم. قد تكون الإضافة مجرد تعديل أو تبديل فى الإتجاه، ولكنها على أية حال إضافة. إذ لم يكن مبعث سرور أو فخر بالنسبة لهم أن يقفوا عند مجرد نسخ أعمال القدماء.

وهذا الجمع العظيم بين المحافظة على القديم والسعى وراء التجريب والتجديد يشكل خلفية النظرة الجمالية الإغريقية للأشياء، ونعنى إحترام الإغريق للشكل. فهم يحبون أن تكون الكلمات الشعرية ذات نسق منتظم وجميل، كما هو الحال فى تماثيلهم الحجرية والبرونزية. وعندما يحققون هذا النسق الجميل يبذلون أقصى ما يستطيعون للحفاظ عليه. وبذا كان للشعر الإغريقى الجمال الشكلى الموقر دون أن يمثل ذلك عائقًا أمام الشعراء فى سبيلهم للتعبير عن أدق المشاعر والمتغيرات. بل على العكس من ذلك ساعدهم على إنتقاء الكلمات المناسبة والهيمنة على أدواتهم التعبيرية بصفة عامة.

يعامل هوميروس أحداثه وشخصياته الملحمية معاملة تفوق فى وعيها ما يمكن تصوره فى أغنية بطولية تقليدية. فهو يحس بكل ما يقول إحساسًا دقيقًا حتى أنه يعدل ويبدل فى أحداث القصة التقليدية من أجل تعميق المشاعر. فمن المقطوع به أن الموروث الملحمى قبل هوميروس قام على أساس أن أخيلليوس قتل هيكتور ومثل بجثته إنتقامًا لمقتل باتروكلوس. هذا ما يناسب العقلية الموكينية وفكرة ذلك العصر عن الكبرياء والإنتقام. ولكن هوميروس لم يقدم لنا هذه الصورة بحذافيرها مع أنه حافظ على خطوطها العريضة. فطوال الملحمة يدفعنا هوميروس دفعًا إلى توقع لا أن يمثل أخيلليوس بجثة هيكتور وأن يقطع رأسه فحسب بل وأن يلقى بجسده إلى جوارح الطير أو الوحوش المفترسة. وفى اللحظة الأخيرة يحجم هوميروس عن أن يجعل بطله يقدم على مثل هذا الفعل البربرى. حقًا أن أخيلليوس يحتفظ بجثة هيكتور فى خيمته ليتصرف بها كيف يشاء بعد الإنتهاء من مراسم دفن باتروكلوس.

فتحفظ الآلهة هذه الجثة من العفن وحتى يذهب والد هيكتور أى برياموس المسن ويتوسل إلى أخيلليوس أن يسلمه جثة إبنه ويستجيب البطل الإغريق بالفعل. وتتم عملية دفن هيكتور بين آله وصحبه وشعبه على النحو اللائق. وتنتهى الملحمة الهومرية بنغمة موفورة الحظ من الكرم والنبل البطوليين، ونتنفس الصعداء جميعًا. وكما تبدأ الملحمة بتأجج عاطفة الغضب بقلب أخيلليوس تنتهى بعلاج هذه الغضبة وتهدئة خاطر صاحبها. لأن موافقة أخيلليوس على تسليم الجثة لبرياموس تعنى أنه قد شفى من عاطفة الغضب العنيف الذى جعله فى البداية يهجر المعركة القومية ويخذل الأصدقاء والرفاق ويعتزل الفعل البطولى ثم يعود للقتال ببأس أشد وعنف أمض، ينتهى أو قل يشفى بقتل هيكتور والتمثيل به. وهكذا يكسب أخيلليوس عطفنا وإعجابنا فى بداية الملحمة كما يزداد هذا العطف والإعجاب فى نهايتها. ويثبت هوميروس أنه ليس فقط شاعرًا ملحميًا بل فنان يفكر بصورة درامية وهو يرسم أحداث وشخصيات ملحمتيه ولذا صار بمثابة القدوة التى حذا حذوها شعراء المسرح الإغريق.

وهوميروس هو أول شاعر فى العالم يصور الحياة الإنسانية كوحدة متكاملة بكل جوانبها المختلفة. قد يتناول بعض هذه الجوانب بشىء من الإختصار أو العجلة ولكن يكفى أنه يسجله ويعى به. كما أنه قد جمع بين التراث الأسطورى القديم والحياة المعاصرة ولم يكن إحترامه للتراث أو تبجيله للقديم عائقًا منيعًا أمام التجديد. هذا التراث هو الذى جعله يتحدث عن شخصيات بطولية أرفع مستوى من شخصيات الحياة اليومية. ولكنه أى هذا التراث هو الذى فى نفس الوقت منحه ميزة رؤية الأمور من مسافة جمالية تتطلبها الأعمال الشعرية القائمة على الخيال. لم يستغرق هوميروس فى الغموض أو التضخيم المبالغ فيه. ونجده حتى فى المسائل الصغيرة مثل الأسلحة والملابس والخيول والعربات يجمع بين القديم والمعاصر. أما بالنسبة لوصف الأماكن والمشاهد الطبيعية وعلاقة الإنسان بالآلهة وتصوير العواطف والمشاعر فنجده يخلط بين الماضى والحاضر فى صورة متكاملة لا يمكن الفصل بين أجزائها. إنه ينفذ إلى أعماق الرجال والنساء ويقدمهم لنا دون تعليق أو نقد من جانبه. وإذا أراد أن يقول لنا شيئًا عنهم يجعلهم هم يتقدمون ويقولونه أو

حتى يفعلونه. فهو مثل شكسبير فى مسرحياته لا يتعاطف مع كل شخصياته التى ليست على أية حال دمى يحركها هو ليقدم لنا دروسًا أخلاقية ومواعظ، ولكنها نماذج إنسانية مختارة بعناية ومرسومة بدقة، فيها القوة والضعف، العظمة والخسة.

ويعطى لنا هوميروس مثلاً رائعًا فى درامية الكتابة الشعرية الملحمية. فهو مثلاً يجعل الربة أثينة تتنكر فى صورة مينتيس وتدخل قصر أوديسيوس فى إيثاكى وتعلق سهمها فى المكان المخصص لتعليق السهام. وبعد ذلك يقول لنا هوميروس أنها طارت كطائر، وقد يعنى هذا أنها تركت سهمها فى مكانه. لم يذكر هوميروس شيئًا من هذا ولا يهمه أن يذكر. فهو يريدنا أن نركز الإنتباه على الأمور الرئيسية المؤثرة ونترك التفاصيل الجانبية حتى لا ينقطع حبل الرواية أو يتشتت الإهتمام. وهو يطلب منا أيضًا - بغير صريح العبارة - أن ننسى بعض الأشياء الصغيرة التى قيلت فى بداية الملحمة، لأننا ننتقل بصورة مستمرة من سياق إلى سياق. فمثلاً يقدم لنا ديوميديس فى «الإلياذة» يهاجم الآلهة بعنف. وبعد ذلك يقدمه لنا بصورة أخرى أى كإنسان لا يمكن أن يفكر فى مثل ذلك. فديوميديس فى المرة الثانية يتحدث فى سياق جديد وفى ظل ظروف مختلفة، وعلينا أن ننسى أو نتناسى ما قيل عنه أو ما بدر منه من قبل وفى ظروف أخرى. وبالمثل لقد مسخت الربة أثينة أوديسيوس مرتين فى هيئة شحاذ «بالأوديسا» لكى لا يكتشف أمره مبكرًا. وفى نهاية المرة الأولى قيل لنا أنه قد أعيد إلى حالته الطبيعية. أما فى المرة الثانية فلم يذكر شىء من هذا القبيل، وعلينا نحن أن نعرف ما إذا كان قد أعيد إلى الحالة الطبيعية أم لا من تصرفات الرجل نفسه ومجريات الأمور. وفى «الإلياذة» قدم لنا هيكتور وهو يودع زوجته أندروماخى ولا نراهما بعد ذلك معًا قط وللأبد، ولقد تركنا هوميروس لنقرأ ما بين السطور. فمن الأرجح أنهما قضيا ليلة الوداع معًا فى منزل الزوجية أو فى أى مكان آخر. وفى نفس هذه الليلة إنسحب الطرواديون إلى داخل المدينة. وفى «الأوديسيا» يودع أوديسيوس كاليبسو الوداع الأخير، ولا نراهما معًا بعد ذلك وينشغل أوديسيوس ببناء السفن التى ستعود به إلى وطنه. وهذا ما يقوله هوميروس أما ما بين السطور فيقول شيئًا آخر وهو أن أوديسيوس مكث مع كاليبسو أربعة أيام كاملة بلياليها قبل أن يرحل عن أراضيها.

تعتبر «الإلياذة» و «الأوديسيا» - إذا قورنتا بالملاحم الأوربية الحديثة مثل «الفردوس المفقود» لميلتون - ملحمتين ملهمتين بمعنى أنهما من الشعر الملحمى النابع مباشرة من أفعال بطولية بصورة تلقائية. ومثل هذا الشعر الملحمى كان موجودا حتى قبل هوميروس كما سبق أن ألمحنا وكما يرد فى «الإلياذة» (الكتاب التاسع بيت ١٨٦ وما يليه)، حيث يذهب وفد آخى إلى أخيلليوس المعتكف فى محاولة لإسترضائه فيجدونه يعزف على قيثارته متغنيا بأمجاد الرجال أى منشدا شعرا ملحميا. وهدف مثل هذا الغناء الملحمى عملى ونفعى لأنه يعطى تسجيلا شعريا وحيا للبطولات كما يمتع كلا من المشتركين فى الغناء والمستمعين إليه. وهو شعر يصف عالما حقيقيا لا خياليا صرفا، ولو أن غلالة من الساحرية قد تلف عملية الغناء الملحمى برمتها. ولكن هذا ما نلاحظه حتى فى ملحمة أوروبية حديثة مثل «أغنية رولان» (Chanson de Roland) التى تتغنى بأعمال بطولية خارقة ومع ذلك يشعر المرء بأن هذه القصيدة تقوم على أساس وصف حادث فعلى.

هناك نوع آخر من الملاحم يختلف عن ملحمتى هوميروس، ملاحم تعالج أحداثا أسطورية تتفاعل فى ذهن الشاعر ومع خياله. وهذا ما حدث بالنسبة لأبوللونيوس الرودسى وهو ينظم ملحمة «الأرجونوتيكا» (أى «رحلة السفينة أرجو»). إنه يتبع الخطوط العريضة للأسطورة كما وردت عند شعراء التراجيديا الإغريقية، ولكنه يخترع شخوصا وأحداثًا جديدة يرويها بالطريقة التى تروق له. فشخصية ميديا مثلا فى الكتاب الثالث يرسمها أبوللونيوس بوعى سيكولوجى عميق كما أن لحظة الشك التى تنتابها (بيت ٦٤٥ وما يليه) مقنعة لأقصى حد. بيد أننا نلاحظ أن مغامرات بحارة السفينة أرجو عند أبوللونيوس الرودسى فى نهر الدانوب والبو والرون من إختراع الشاعر نفسه وتعكس سعة إطلاعه وإهتماماته الجغرافية وهى سمة مميزة لعصره أى العصر الهيللينستى.

ما يهمنا الآن هو أن ملحمة أبوللونيوس الرودسى قد نظمت فى سعة من الوقت وروجعت وصححت أكثر من مرة. وهى تخاطب جمهورا قارئا بصمت أو بصوت مسموع - بعكس ملاحم هوميروس الإنشادية أى التى تلقى على جمهور منصت. ومن ثم يمكن القول عن ملحمة أبوللونيوس أنها ملحمة أغلبها من صنع

الخيال، أو على الأقل غير واقعي، وتخاطب الذهن أكثر مما تخاطب الوجدان. وهذا أمر ينطبق على ملحمة «الإينيادة» لفرجيليوس وسائر الملاحم الرومانية الأخرى و«الفردوس المفقود» لميلتون. فعالمها جميعًا من صنع الشاعر وهو شيء ينبغي أن لا نتوقعه من هوميروس الشاعر أو المنشد الملهم. تدور ملاحم أبوللونيوس وفرجيليوس وميلتون وغيرهم في الأغلب حول موضوعات تجريدية. ورب قائل يقول أن «غضبة أخيلليوس» التي تقوم عليها «الإلياذة» - مثلا - فكرة تجريدية أيضا. وقد يكون هذا صحيحا بيد أننا في الملحمة نفسها لا نرى هذه الغضبة إلا في إطار وصف أحداث ووقائع محسوسة وتشكل أساسا فنيا وواقعيا للإنشاد الملحمي. أما في «الإينيادة» لفرجيليوس فالموضوع الرئيسي هو عظمة روما، وكذا في «الفردوس المفقود» لميلتون فالهدف هو وصف سقوط الإنسان، بيد أن الملحمتين تضمان الكثير من الحوادث والتفاصيل الإضافية التي قصد بها على وجه العموم تأكيد الموضوع الرئيسي، ولكنها في مجملها لا ترتبط عضويا بالحبكة الفنية للملحمة. مثال ذلك الاستعراض التنبؤي لتاريخ روما الذي يقدمه لنا أنخيسيس في العالم السفلي بالكتاب السادس من «الإينيادة». لقد وضع فرجيليوس من البداية هدفا واضحا نصب عينيه ويسعى إليه بكل الطرق وبكل الوعي مما أفقد ملحمته دفء العفوية وطلاوة التلقائية المتدفقة. وأصبح بطله أينياس وعاء ممتلئا من الفضائل الرومانية، وبذلك أخرجه من نطاق البشرية. وشتان بين هذا البطل وأخيلليوس أو أوديسيوس الهومريين!

صفوة القول أن هوميروس يمثل الشعر الملحمي الأصيل والقائم على تقنية الشعر الشفوي لا الأدب المكتوب. وهي تقنية تتجلى في عدة جوانب أهمها جميعا الحبكة الملحمية القائمة على وحدة الموضوع والجو النفسي العام مهما وقع من تكرار أو إستطراد. ونتيجة أخرى يمكن أن نستنبطها من دراستنا للتقنية الملحمية الهومرية وهي أن التفكير الدرامي صفة مميزة للعقلية الإغريقية منذ البداية. وستتأكد هذه النتيجة كلما مضينا قدما في صفحات هذا الكتاب الذي بين أيدينا. ونقطة أخيرة نود التنويه إليها قبل أن نترك الحديث عن وحدة الموضوع الملحمي عند هوميروس، ونعني أن هذا الشاعر هو أول من فجر قضية جوهرية لا تزال تشغل كل المهتمين

بالأدب والفنون إلى يومنا هذا، أى قضية التعامل مع التراث. فموضوع هوميروس ليس الماضى فقط بل الحاضر أيضا، فهو يتعامل مع أساطير الأبطال القدامى ولكنه يصور حياة معاصريه. وبذلك ضرب المثل الذى حذا حذوه كل الأدباء والشعراء الإغريق من بعده. بل لعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن الآداب الحديثة كلها لازالت تتبع هذا الأنموذج الهومرى وهى تتعامل مع التراث الموروث عن الماضى البعيد. إذ ما هى الفائدة المرجوة من إحياء التراث - أى تراث - إن لم يكن يهدف إلى خدمة الحاضر وتصوير أحواله وتسليط الضوء على آماله وآلامه ؟

(ب) رسم الشخصيات :

فى الملاحم الهومرية لمجد الشاعر لا يتغنى فقط بأمجاد الرجال، بل بأفعال الآلهة أيضا، فهذان عنصران متلازمان. تعمل كل من فئة الآلهة والرجال بالتعاون مع الأخرى، بل تعمل الواحدة منهما على كشف النقاب عن الخصائص الجوهرية للأخرى ومن زوايا مختلفة ومتعددة بحيث تتضح لنا صورتاهما معًا على نحو متكامل فى النهاية. وهذا ما قد نعود إليه. ويهمنا الآن أن نشير إلى أن الظروف الإجتماعية والسياسية المعاصرة لهوميروس وكذا مبدأ الالتزام بالتراث إقتضيا منه ومن أى منشد ملحمى أن يوجه جل إهتماماته للأمراء والملوك قبل غيرهم. ويطلق هوميروس عليهم صفة « شبيهو الآلهة » أو « أنصاف الآلهة » أو « أقران الآلهة » وهو بهذا يكرم جيل الأبطال القدامى ويبرهن لجمهوره المعاصر كيف أنه قد أجاد إختيار قائمة شخصياته. وليس بين هذه الشخصيات سوى عدد قليل من ذوى الأصل المتواضع. فحتى راعى خنازير أوديسيوس يومايوس الذى كان الفينيقيون قد إختطفوه منذ طفولته وبيع كعبد ثبت أنه نبيل بالمولد فى النهاية. كما أن ذوى الأصل الوضيع يقدمون بصورة فيها الكثير من السخرية. والمثال المشهور على ذلك هو ثيرسيتيس - وسبق أن ألمعنا إليه - الذى حاول أن يسخر من ملوك وأمراء الآخيين فى المجلس، فظهر جلفا وقبيحا بحيث أن أحدًا لم يلم أوديسيوس حين ضربه بعصاه التى تركت علامات واضحة على ظهره فنال بذلك ما إستحقه من عقاب على وقاحته. وراعى المعيز فى بيت أوديسيوس ميلانثيوس يعمل فى « الأوديسيا » لصالح الخطّاب ويظهر وحشيته وإنتهازيته الرخيصة عندما يعامل أوديسيوس - العائد متنكرا فى هيئة شحاذ - بغلظة

وكبرياء بل وازدراء أيضا. أما الخادمات فى نفس القصر فكن يضاجعن الخطّاب، ومن ثم فقد قتلهن أوديسيوس بشنقهن وتعليقهن فى الحبال وكأنهن طيور الدجج (السمنة) المذبوحة. للخدم إذن مكان فى العالم الهومرى ولكنه محدد بمقدار ولائهم لسيدهم. فبخلاف النوع النذل سالف الذكر وضع هوميروس صورة مشرفة للخدم متمثلة فى يومايوس الذى أخلص لإبن أوديسيوس أثناء غياب الأخير. فلما عاد سيده أظهر مزيدا من الولاء. وهناك الوصيفة العجوز الشمطاء يوريكليا التى وقفت بجوار بينيلوبى فى أحلك الظروف. وهى التى تعرفت على أوديسيوس فور وصوله وكتمت السر حتى لا يكشف أمره ويؤخذ على غرة.

عالم هوميروس إذن ملكى أكثر منه أرستقراطى. وهذا ما تطلبه التراث الملحمى وتمشى مع القيم الموروثة من ناحية والظروف المعاصرة للشاعر نفسه من ناحية أخرى أى الاهتمام بالملوك والأمراء بالدرجة الأولى.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن هذا التقليد الهومرى هو الذى إتبعته التراجيديا الإغريقية وجاء أرسطو وقننه. وصارت قاعدة ملزمة للمؤلفين الدراميين. أى أن تكون البطولة المأساوية للملوك والأمراء دون غيرهم. وظل الأمر على ذلك حتى عصر النهضة.

ويعلو أبطال هوميروس مرتبة على الأجيال التالية لهم. أما الإختبار الرئيسى لرجولتهم والإبتلاء الحقيق لبطولتهم فيقع فى ميدان الحرب والضرب، إذ فيه تظهر قدرات الرجال المادية والمعنوية بل والذهنية كذلك. ومن المرجح أن وصف هوميروس للمبارزات الفردية بين الأبطال المشهورين فى الأساطير كان موضع إستحسان وإعجاب من قبل المستمعين أى الملوك والأمراء الخبيرين بفنون الطعان والنزال. فالشخصيات البارزة فى «الإلياذة» مثل أخيلليوس وهكتور وأياس وباتروكلوس تمارس أقصى طاقاتها فى الحرب، وتتصف بالقوة والمهارة فى إستعمال السلاح، وتتسم بالسرعة الفائقة فى الجرى وفى إتخاذ القرارات الحاسمة، وتتميز بالحنكة فى رسم إستراتيجية المعارك. كما أن هذه الشخصيات تتمتع بقدرة هائلة على تحمل الأهوال والمصاعب. وعندما يقررون الهجوم فقراراتهم لاتقبل النقض وإقدامهم لا يقاوم. ومع أن «الأوديسيا» ليست ملحمة حربية «كالإلياذة» غير أن

قتل أوديسيوس للخطّاب فى بلاطه يجمع بين المغامرة والجرأة من جهة والدهاء وبعد النظر من جهة أخرى.

بيد أن البطل الهومرى إلى جانب القدرة الحربية، يتمتع بصفات أخرى مثل الكرم، حسن المعاشرة، والإخلاص. أما شهيته للتمتع بالحياة وملذاتها من طعام وشراب ونساء فهى توازى وتساوى حبه للحرب والنزال. الأنموذج الهومرى إذن للبطولة يسلط الأضواء على القوة الجسدية دون أن يقلل من القيمة العقلية، والقوة الروحية. فهما اللتان تضيفان على الجسد شيئًا من النبل والجاذبية، وقدرًا من قوة النفاذ والقدرة على الإنجاز، بل وبث الهيبة فى النفوس وإتاحة الفرصة لممارسة النفوذ والسلطان.

ولقد أحاط هوميروس أبطاله بعالم جدير بهم، فكل أدواتهم من ذهب يلمع ببريق الملك، وحولهم خدم من الجنسين يرعون الخنازير وقطعان الماشية ويقيمون الولائم الفخمة. ومع أن بعض أسلحتهم من البرنز إلا أنها مرصعة بالذهب أو الفضة. وفى الإجتماعات لا يظهر أبطال هوميروس الحكمة فقط بل الفصاحة أيضًا، وفيما بينهم ينطق حديثهم بالوقار والرزانة. يظهرون كرمًا بالغًا للغرباء ولا يتركونهم يرحلون وأيديهم فارغة بل مملوءة بالهدايا. قرابينهم للآلهة فخمة للغاية، إذ ينحرون العديد من الثيران والخنازير. ومما لا شك فيه أن الصورة الهومرية للحياة البطولية كما أسلفنا ليست مستوحاة من الفترة المعاصرة للشاعر بقدر ما هى مستقاة من المألوف الملحمى الموروث، الذى كان عليه أن يراعيه وهو يرسم صورة لحالة البشر المعاصرين له. ومن الملاحظ أن هوميروس مع حرصه على مراعاة المألوف الملحمى نجح فى أن يطلعنا على أبطاله كأشخاص أحياء يعملون لا كنماذج من الماضى. وبعبارة أخرى فإن هوميروس الذى حافظ على التراث لم يحبس أبطاله فى إطار هذا التراث، ولم يجمدهم ويقضى على حيويتهم بوضعهم فى قوالب ثابتة.

فى «الإلياذة» نجد هوميروس يضع فى مواجهة أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق بطلاً آخر هو هيكتور الطروادى الذى لا يجسد فقط مجرد روح طروادة المدينة المحاصرة، بل يمثل أيضًا وجودها ذاته. وخلع عليه هوميروس بعض الصفات والمميزات الإنسانية المؤثرة، ولا سيما عندما يحاول تهدئة زوجته أو يداعب إبنه

الصغير أو يعتنى بأمه العجوز أو يعامل هيلينى - سبب البلاء كله - بلين ولطف. هو الذى يحث الطرواديين على المقاومة الشرسة، ويقود هجومهم المضاد على السفن الآخية، ويؤنب باريس أخاه فى الوقت المناسب. يعلم هيكتور أنه لا بد ملاق يومًا ما أخيلليوس الذى سيقتله بالطبع، فيستجمع قواه لهذه المصير ويصرعه أخيلليوس بالفعل ومعه تسقط طروادة. وإذا كان أخيلليوس يجسد أنموذجًا للبطولة الفردية فإن هيكتور يمثل تعديلاً فى هذه الصورة لأنه أكثر إرتباطًا بالأسرة والمجتمع والوطن. وهذا التعديل يمثل مرحلة الإنتقال من العصر الموكينى إلى العصر الإغريقى الكلاسيكى، وهى المرحلة التى عاشها هوميروس نفسه وعاصر تحولاتها أو على الأقل بوادرها. ففى العصر الموكينى كانت كل مدينة عبارة عن قلعة حربية لأن كل منزل وقصر إحتوى على حصونه الخاصة. أما فى القرن الثامن فأصبحت دولة المدينة (البوليس Polis) أكثر بروزًا من الكرامة الشخصية والسلامة الفردية. وصارت هذه الدولة المدينة الأولى بالرعاية والعناية والدفاع والحماية. وعن طريق التناقض الموجود بين أخيلليوس وهيكتور قدم لنا هوميروس - دون قصد بل على نحو تلقائى - صورتين إحداهما تمثل الأنموذج الموكينى التقليدى الموروث فى الشعر الملحمى المألوف (أى أخيلليوس) والأخرى تمثل الصورة الجديدة أو على الأقل ما يبشر بها (أى هيكتور).

وبالمثل نجد هيلينى فى «الإلياذة» وبينيلوبى فى «الأوديسيا» شخصيتين نسائيتين مأخوذتين من الموروث الملحمى. الأولى امرأة ذات جمال فوق الخيال تسببت فى قيام الحرب الطروادية التى قضت على الحرث والنسل وعلى صاحبة الجمال نفسها. أما الثانية فهى امرأة عانت طويلاً بسبب غياب زوجها. حيث يحاول الخطّاب الطامعون إبتلاع ممتلكات زوجها ومملكته بل وإبتلاعها هى نفسها. وقد كان من السهل على هوميروس بالنسبة لهيلينى أن يفعل ما فعله شعراء التراجيديا فيما بعد، أى أن يصورها مصدرًا لكل شرور الحرب الطروادية، أو بالأحرى أن يجعلها صورة مجسدة لفكرة الشر ذاتها. ولكن هوميروس يذهب إلى أقصى الطرف الآخر فيوحى إلينا بأنه كان من المحال أن لا تقوم الحرب بسبب إمرأة مثل هيلينى. فهى ذات فتنة مبهرة وتشبه إلى حد مذهل الإلهات[١٦] الخالدات عندما تنظر إليها («الإلياذة» الكتاب الثالث بيت ١٥٨). بل يبلغ هوميروس من المهارة والإبداع إلى حد أنه يجعلنا

تحس بتعاطف شديد معها، ولا سيا عندما ترفض النوم مع باريس مختطفها ومغتصبها فترغمها أفروديتى ربة الجمال والحب والتناسل على ذلك. وعندما يموت هيكتور تبكيه هيلينى كما بكته أمه وزوجته وأولاده، وتتذكر كيف كان كريمًا معها. وبعد عشر سنوات وعندما تعود هيلينى لزوجها الأول مينيلاوس نجدها (فى «الأوديسيا») وقد إنتابها إحساس عميق بأنها تسببت فى الكثير من الأذى والأضرار. ومع ذلك فهى تهتم بشئون غيرها أكثر من إهتمامها بنفسها. وهكذا فإن شخصيات هوميروس ممثلة فى هيلينى يعكسون موقفهم وظروف معيشتهم ويقتربون منا بمشاعرهم الإنسانية. وهم بذلك يبدون أكثر جاذبية وسحرًا مما كانوا عليه فى المألوف الملحمى الذى ورثه هوميروس. ومع أن هذا الشاعر قد أنزلهم من عليائهم إلى الأرض إلا أنه لم يفقدهم إمتيازهم الخاص وعظمتهم الملموسة فهم ليسوا أشرارًا ولا ضعفاء ولا تافهين.

وكان بوسع هوميروس أيضًا أن يكتفى بتصوير بينيلوبى فى «الأوديسيا» ضحية وفائها وإخلاصها، فهى بذلك كفيلة بأن تكسب عطفنا بسبب معاناتها. ولكنه أعطاها سمات أخرى تتجسد فى حقيقة أنها كانت ليلاً تنقض غزل الثوب الذى وعدت بعد الإنتهاء منه أن تعطى إجابة للخطاب وتختار منهم زوجًا. فهى إذن امرأة تتمتع بقدر من الدهاء والحذر. وهذا ما يتضح حتى من ترددها فى قبول الدلائل التى يقدمها لها زوجها العائد فى سبيل أن تتعرف عليه. وهى امرأة شجاعة أيضًا، فرغم أنها تخشى قسوة الخطّاب وسلوكهم البشع، فإنها تثق فى نفسها بل ويبعث حضورها الرهبة لديهم. إنها إذن ليست مجرد ضحية أو فريسة ظروف معينة كما هو الحال فى الموروث الملحمى. حقًا إنها تبكى كثيرًا لسوء الحال ومع ذلك فليس لنا أن ننخدع أو نتوهم أنها ضعيفة مستسلمة.

أنظر إلى أوديسيوس «بالأوديسيا» يزحف من بطن البحر عاريًا مسحوقًا ومنهوكًا، وينزل إلى شاطىء فاياكيا فتزعاه وتساعده بنت الملك الأميرة ناوسيكا. هذه بالطبع صورة تقليدية لرجل مسن، بحار تحطمت سفينته وتستقبله بالأحضان أميرة صغيرة. ولكن هوميروس يعطى طابعه الخاص لهذه الصورة التقليدية. فناوسيكا عنده بنت فى ميعة الصبا وعلى وشك أن تدخل سن النضج الأنثوى. وعندما

يواجهها شبح رجل عار يخرج من بين الأحراش ويبدو كالأسد المتهالك فإنها تتماسك فى رزانة ووقار بنت الملوك، وتعمل على أن تغسل له جراحه، وتغطى جسده بالملابس، وتصف له كيف يدخل قصر أبيها خلسة. إنها تتصرف تصرفًا رائعًا فيه الكثير من العفوية والتلقائية وكذا السلاسة والكياسة. وهو سلوك يعكس حسن التربية ونبالة الأصل الملكى. إنها أميرة نادرة وجديرة بأن تنقذ مثل هذا البطل النادر. ولكل الشخصيات الهومرية مثل هذه الجاذبية القائمة على الإنغماس فى موقف درامى هو جزء من درامية المصير الإنسانى ككل. فمثل هذه المواقف يمكن أن نجدها فى مواجهة شخصيات مثل أندروماخى وهيكابى وغيرهما من نساء هوميروس.

هذا الموقف الدرامى نجده فى «الأوديسيا». فمما لا شك فيه أننا جميعًا نكره الخطّاب، إنهم خائنون، متقاعسون فى الحرب، أوغاد طامعون فى المُلك أثناء غياب المَلك فى مهمة قومية مجيدة، ويخوض غمار حرب ضروس فى طروادة. إنهم إذن ليسوا من عالم الأبطال الهومرى، ولكنهم كالنباتات الطفيلية المرذولة والهشة. حقًا إنهم يتظاهرون بإحترام بينيلوبى ويتوددون إليها، ولكنها مشاعر أنانية لأن كلًا منهم يرغب فى الزواج منها وفى يدها هى القرار الحاسم. علاوة على ذلك يسلكون سلوكًا إجراميًا فيبددون ثروات أوديسيوس ويهينون إبنه ويستهينون بخدمه المخلصين ويضاجعون خادماته. وبهذا كله يمهد هوميروس دراميًا لمقتلهم جميعًا على يد أوديسيوس. ويزيد الشاعر على هذا التمهيد فيجعلهم يتآمرون على قتل تيليماخوس غيلة أثناء عودته من رحلة البحث عن أبيه، ولم ينجو من غدرهم إلا بتغيير طريق العودة. وهكذا هيأنا هوميروس للتمتع بمشهد قتل الخطّاب عندما يصرعهم أوديسيوس واحدًا بعد الآخر وهم منزوعو السلاح. وتعينه فى هذه المعركة السهلة الربة أثينة وتحوطه مشاعرنا بالتأييد والمؤازرة، لأن فى إنتصاره إنتصارًا لقيم الشرف والرجولة والبطولة وتطهيرًا للفساد الذى إستشرى أثناء غياب البطل. وهذه نهاية درامية سعى إليها المؤلف الملحمى ومهد لها تمهيدًا كافيًا وواعيًا.

وحتى فى علاجه للمخلوقات الخرافية المتوحشة يضفى عليها هوميروس لمسة إنسانية ساحرة. ومثال ذلك بوليفيموس الكيكلوبس فهو وحش ضخم، عندما يرقد يبدو كصخرة هائلة وسط الجبال، ويستقبل الغرباء على نحو غريب وغير إغريقى. فهو

يعتدى عليهم، إذ يمسك بهم فى قبضته الصخرية ويهشم رؤوسهم فكأنهم دمى صغيرة، ثم يأكلهم لحما وعظما. وبعد ذلك يستغرق فى نوم أشبه بحالة السكر، وبين الحين والحين يتقيأ شذرات من اللحم أو نقاط من الدم. وتلك هى الصورة التقليدية المألوفة والموروثة من العصور السحيقة. أما اللمسة الهومرية فتتمثل فى أنه بعد أن فقأ أوديسيوس عينه الوحيدة وصار بوليفيموس أعمى شرع يتحدث إلى خروفه، ويحكى له كيف أنه قد خدع على يد «لاأحد» (oudeis)*. ويعنى أوديسيوس الذى سلبه نور البصر، بل وإستطاع أن يتخلص منه ويهرب بالحيلة.

ويتبع هوميروس نفس الأسلوب فى معالجته لشخصيتى الساحرتين كيركى وكاليبسو. فالأولى وإسمها يعنى «الصقر» أو «الباز» تحول الآدميين إلى حيوانات، أما الأخرى كاليبسو وإسمها يعنى «التى تخفى» فهى تخفى بالفعل ضحاياها فى أحد الكهوف. ويحتفظ هوميروس بالصورة التقليدية الموروثة لكيركى، إذ حولت رفاق أوديسيوس إلى حيوانات بلا إكتراث. ولكن ما أن بسط أوديسيوس هيمنته عليها حتى أصبحت صديقته ومعينته المخلصة. ولقد أعطيت كاليبسو دورًا غير متوقع. إنها إلهة تعيش بمفردها فوق جزيرة جميلة وفى نهاية العالم وهناك تنقذ أوديسيوس عندما تتحطم سفنه ويغرق رفاقه. وهى تقع فى حبه وتعتنى به عناية مفرطة وفى رقة بالغة على أمل أن يمكث معها للأبد، وتحاول أن تمنحه الخلود. وعندما أتتها أوامر الآلهة بأن تتركه تذعن للأمر فى وقار وهدوء، وتبذل أقصى ما فى وسعها لكى تساعده. وهى تفعل كل ذلك مع أن أوديسيوس يخبرها بأنه يفضل زوجته بينيلوبى عليها[١٧].

هكذا إستطاع هوميروس أن يحول هاتين الساحرتين إلى مخلوقين آدميين، مع أنهما فى الأساطير الأقدم كانتا وحشيتين عنيفتين. وهكذا يجعل هوميروس ملحمتيه تتركزان أكثر فأكثر حول الإنسان.

إنه يحاول التقليل من الخوف والرعب اللذين كانا يكتنفان هذه المخلوقات الخرافية إبان العصر الموكينى بل وحتى القرن السابع كما يتضح من بعض الأوانى الأثرية. وفى هذا الصدد نشير إلى أن الحصان الذى يكلم صاحبه موضوع مألوف فى

---

* قارن أعلاه ص ٣٤ (الحاشية الثانية).

الأساطير القديمة لدى كافة الشعوب بصفة عامة. وهذا ما فعله حصان أخيلليوس - كما سبق أن ألمحنا - الذى تنبأ لصاحبه بنهايته. بيد أن اللمسة الهومرية هى أنه جعل الربة هيرا هى التى تتدخل وتوحى للحصان بأن يفعل ذلك. وهذا نوع من التبرير أو التقريب لهذا الحيوان الخرافى الذى يتصرف كأنه واحد من البشر.

ومع أن هوميروس بسبب الموروث الملحمى المألوف يركز موضوعه فى حياة الملوك والأمراء كما أسلفنا إلا أنه ينتهز كل فرصة لتقديم لوحات من حياة البسطاء. فعندما يصف درع أخيلليوس الذى صنعه له إله النار والصناعة والحدادة هيفايستوس يقدم لنا الرسوم المنقوشة عليه، فنجدها مشاهد من الحياة المعاصرة لهوميروس. ويقوم التصميم العام على مقارنة بين مدينة فى حالة حرب وأخرى فى حالة سلم. فى المدينة الأولى نرى كيف أن موجة من العنف قد طغت عليها بعد أن كانت مسالمة. كان الرعاة يسوقون قطعانهم دون علم منهم أو توقع بأن الأعداء يكمنون لهم فى وادى النهر لكى يسرقوا قطعانهم. ويهجم الأعداء ويقتلون الرعاة ويأخذون الأسلاب. ثم تندلع المعركة الرئيسية حين يتصدى جيش المدينة المعتدى عليها للمهاجمين. وقد يكون هذا المشهد من الأشياء التى تكررت فى حياة هوميروس على ساحل أيونيا. ومع أن آريس وأثينة يقودان المهاجمين إلا أن الذين يعانون من الحرب هم البسطاء من الناس، أى الرعاة الذين يقع عليهم القبض بينما كانوا يعزفون على الناى ويتغنون بأغنياتهم الرعوية الساحرة فى وداعتها. أما داخل المدينة المتمتعة بالسلام فنجد مشهدًا آخر. إنه بموكب زفاف مرح وصاخب، ترتفع فى أنحائه أصداء أغانى الزواج وصيحات المهرجين. تقف النساء على أبواب منازلهن يشاهدن الموكب. ويتشاجر رجلان فى السوق حول الدية المطلوبة لرجل مات، وهناك يقف الرجال المسنون فى إنتظار أن يتم التحكيم فيما بين المتشاجرين. وهناك مشاهد أخرى عن حرث الأرض وبذر البذور، والحصاد وقطف الأعناب، وكذا الثيران وهى تشرب من النهر، والأسود التى تهاجم هذه الثيران، وقطعان الأغنام التى ترعى فى واد أخضر، وشاب يراقص فتاة على أرضية تذكرنا ببلاط قصر كنوسوس الذى بناه دايدالوس فى كريت لأريادنى. وهكذا بينما يصف هوميروس مشاهد الحرب والعنف، أو بالأحرى بينما يصف إحدى أدوات هذا العنف العسكرى

أى درع أخيلليوس الموكينى، يضع فوقها مشاهد مستمدة من الحياة اليومية المعاصرة له هو نفسه أى هوميروس. وهى مشاهد تصور حياة السلام والأمن والاستقرار.

وهكذا يعظم هوميروس الحياة البشرية كحياة أى لذاتها، حتى أن أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق يعد موته يلتق بأوديسيوس فى رحلته إلى العالم السفلى «بالأوديسيا» فيصرخ قائلا «إنى لأوثر أن أكون على ظهر الأرض عاملا أجيرًا فى خدمة أحد من البشر الأحياء وأن أكون بلا ملكية، إنسانا معدما على أن أكون ملكا على أرواح الرجال الفانين هنا» («الأوديسيا» الكتاب الحادى عشر، أبيات ٤٨٩ - ٤٩١). وقد يعنى هذا أن البطولة عند هوميروس هى المكافأة فى ذاتها للإنسان وينبغى السعى إليها كهدف وغاية. والثمن المدفوع لتحقيق البطولة باهظ للغاية. فزوجة هيكتور وأسرته لم يجنوا ثمار البطولة والأمجاد التى تنتظره، إنهم يعتمدون عليه كلية فى بقائهم ونجاتهم. تعرف أندروماخى زوجته أنه سيقتل لا محالة، كما يعرف هو ذلك. وكلاهما على يقين بأن هذا يعنى الشقاء لإبنهما الصغير. ومع أن هوميروس قد أنهى «الإلياذة» قبل أسر وتدمير طروادة إلا أن هذا المصير ماثل أمام أعيننا منذ البداية. وليت الأمر إقتصر على مدينة طروادة وأهلها فى دفع ثمن البطولة الباهظ. فمدينة طيبة مسقط رأس أندروماخى قد دمرها أخيلليوس من قبل، حيث قتل أباها وسبعة من أخوتها. وهكذا فإن أقصى غايات المجد الحربى يتم الوصول إليها على حساب سعادة الإنسان. يقول أخيلليوس نفسه لبرياموس أنه يوجد على أعتاب الأوليمبوس إبريقان أحدهما مملوء بالمصائر السيئة والآخر بالمصائر الخيرة، وكلاهما من عطايا زيوس. وهذا يعنى أن حياة الإنسان مزيج من هذين الصنفين. فالحرب التى تجلب المجد تجر معها أيضا الموت والخراب للأطراف المتناحرة. ففى النهاية سيموت أخيلليوس قاتل هيكتور. وهكذا كانت مشيئة الآلهة، ولا يوجه هوميروس اللوم أو التثريب لهؤلاء الآلهة الذين هيأوا للإنسان فرصة تحقيق أسمى مراتب المجد والبطولة، وما عليه إلا أن يسدد ثمن ذلك كاملا غير منقوص. وقد يكون الثمن هو الحياة نفسها، وإنه ثمن باهظ حقا. والجدير بالذكر أن هذه الرؤية المأساوية للبطولة هى إحدى الأفكار الرئيسية التى تقوم عليها التراجيديا الإغريقية كما سنرى فى الباب الثالث من هذا الكتاب.

أما عن مشاعر الصداقة والحب فى قلوب أبطال هوميروس، فيمكن أن نأخذ عنها فكرة بالنظر إلى علاقة أخيلليوس بباترو وكلوس. فحب الأول لصديقه هذا يقوم على أساس إندماج كامل فى الطموحات والأهداف، كل منهما يفهم الآخر ويحس بالراحة التامة فى حضوره. ومثل هذه الصداقة تتطلب التضحية، ولقد ضحى باتروكلوس بنفسه لإنقاذ شرف أخيلليوس وكرامته التى تلطخت بسبب رفض أخيلليوس مواصلة الحرب. شعر باتروكلوس بأن لابد من ملء الفراغ الناجم عن إنسحاب أخيلليوس وغيابه عن معركة الشرف والمجد. ونجد مقابلا لهذه الصداقة فى الطرف الآخر أى داخل مدينة طروادة المحاصرة نفسها بين جلاوكوس وساربيدون. وعندما جرح الأخير جرحا مميتا دعى صديقه جلاوكوس أن يلم شمل ألويته المبعثرة ويعتنى بها، وقال له أنه إن لم يفعل ذلك سيحيق به العار. الصداقة إذن لها واجباتها ولا ينبغى التقصير فى أدائها، بل إن الصديق الحق يقوم بهذه الواجبات عن طيب خاطر وبسرور وإلا لما إستحق أن يكون رجلا أو بطلا.

وإذا كان حب الصداقة ضروريا لتدعيم فكرة البطولة فإن الحب العاطفى مدمر بالنسبة لها. ومع أن هوميروس لا يلوم هيلينى علانية إلا أنه جعلها تندب حظها لأنها سبب كل تلك المصائب. ولا نحس بأية بادرة للتعاطف من جانب هوميروس إزاء باريس الذى يوبخه هيكتور لتقاعسه، فهو لا يلعب دورا مشرفا فى الحرب التى قامت بسبب تصرفه الأخرق. أما حب كليتمنسترا الآثم لإبن عم زوجها أيجيسثوس أثناء غياب زوجها أجاممنون، ذلك الحب الجامح الذى دفعها فى النهاية لقتل الأخير بعد عودته من طروادة منتصرا، فلا يلق من هوميروس سوى الإدانة السافرة والمباشرة. يدين هوميروس الزنا ويسمو بالحب العائلى إلى أسمى درجات التمجيد. فهيكتور وأندروماخى زوجان يهيم كل منهما بحب الآخر، حتى أنها تقول له «أنت ياهيكتور بالنسبة لى أبى وأمى الجميلة، أنت أيضا أخى وزوجى القوى» («الإلياذة» الكتاب السادس أبيات ٤٢٩ ـ ٤٣٠). فيرد عليها هيكتور بأنه لا طروادة ـ التى يضحى بحياته من أجلها ـ ولا أبوه وأمه يرتفعون إلى مستوى الأهمية التى تمثلها هى بالنسبة له. وحب بينيلوبى لأوديسيوس التى إنتظرته عشرين عاما لا يحتاج إلى تعليق وتفسير. ونكتفى بالإشارة فقط إلى أن أوديسيوس نفسه فضلها على الإلهة كاليبسو التى عرضت عليه البقاء إلى الأبد معها على أن تمنحه الخلود. وعندما إلتأم الشمل

وعاد أوديسيوس إلى زوجه عاد النظام والأمان إلى جزيرة إيثاكى كلها. وعندما نزل أوديسيوس إلى العالم السفلى ولاق أمه هناك سألها كيف ماتت فقالت أنه لم تهاجمها إلهة السماء حادة البصر بسهامها، ولا الحمى أصابتها لتمتص الحياة من جسدها كما تفعل بسائر الناس، ولكنها «اللهفة عليك والحنين إليك يا أوديسيوس النبيل، وطيبة قلبك هى التى سرقت الحياة منى بعد أن أفقدتها حلاوة الطعم» («الأوديسيا» الكتاب الحادى عشر البيت ١٩٨ ـ ٢٠٣).

هكذا كان هوميروس فى إحساسه العميق بمشاعر البشر ساميا لا يرتفع إلى مستواه سوى شكسبير. حتى أنه جعل برياموس ملك طروادة المبجل يقبل أيدى أخيلليوس التى قتلت العديد من أبنائه! ويذوب القلب بمشاهدة إبن هيكتور الصغير أستياناكس يجرى للخلف فى فزع وتنهمر من عينيه الدموع عندما يرى أباه بخوذته المجنحة، فيضحك هيكتور ويضطر إلى خلعها. فأبطال هوميروس يبدون فى لحظات القرارات الحاسمة وأوقات الشدة وكأنهم يمتلكون قلوبا قدت من حديد، أو كأنهم يتمتعون بقوة تفوق قوة البشر العادية. إلا أنهم من جانب آخر يتعرضون للخضوع فى رقة وضعف لأدق المشاعر الإنسانية وأكثرها رفاهية. ولعل هذا ما يميزهم عن سائر الأبطال فى كافة الآداب.

يتميز أبطال هوميروس بحدة الإنفعال حبا أو كراهية، عطفا وحنانا، أو غضبا وانتقاما. ولا ننسى أن الموضوع الرئيسى فى ملحمة «الإلياذة» ـ وكما يقرر الشاعر نفسه فى البيت الأول ـ هو «غضبة أخيلليوس». وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن حدة الانفعال هى السمة الرئيسية للفعل البطولى الملحمى. ولقد ورث المسرح التراجيدى ذلك عن هوميروس، ونضرب المثل من مسرحيات أيسخولوس ببروميثيوس ومن مسرحيات سوفوكليس بأياس وكذا أوديب فى «أوديب فى كولونوس»، ومن مسرحيات يوريبيديس بهرقل مجنونا وميديا. فى هذه الشخصيات التراجيدية ـ وغيرها الكثير ـ نجد الانفعالات قد بلغت مداها لينا أو عنفا، أو حتى الإثنين معا كما فى «أوديب فى كولونوس» بصفة خاصة، حيث يثور البطل ثورة عارمة لا هوادة فيها على أهالى طيبة وفى مقدمتهم إبنه، ولكنه يذوب حنانا وحبا لإبنته أنتيجونى.

وهكذا يثبت هوميروس مرة أخرى أنه كان رائدا مؤسسا فى مجال رسم الشخصيات البطولية، كما كان بالنسبة للحبكة الفنية ووحدة الحدث والموضوع الملحميين.

وأبطال هوميروس فى الواقع ليسوا بشرا عاديين تماما، كما أنهم ليسوا من الآلهة، ولكنهم يتحركون فى المنطقة الوسطى الواقعة بين الآدمية والألوهية. وهم يميلون إلى هذا الجانب حينا، ويبتعدون عنه إلى الجانب الثانى أحيانا أخرى، ولا يفقدون صلتهم تماما بهذا الجانب أو ذاك قط. ولكن ماهى طبيعة العلاقة بين هذين العالمين عند هوميروس؟

(جـ) ناسوتية الآلهة وألوهية البشر:

فى إحدى فقرات «الإلياذة» (الكتاب الثانى بيت ٤٨٤-٤٩٢) يقول هوميروس:

«أخبرننى يا ربات الفنون، يا من تنزلن منازل الأوليمبوس! فأنتن إلهات موجودات هناك، بكل شىء عليمات. أما نحن (البشر) فنسمع عن هذا المجد ولا نعرف عنه شيئا. أخبرننى من هم قواد الإغريق ومن هم سادتهم، فلن أستطيع أنا أن أنقل عددهم، ولا أن أسمى أسماءهم حتى ولو كانت لى عشرة ألسنة وعشرة أفواه وصوت لا ينقطع وقلب نحاسى، إن لم تذكرننى أنتن ربات الفنون الأوليمبيات بنات زيوس ذى الدرع (أيجيس) بمن أتوا إلى طروادة».

وبغض النظر عن أن هذه المقطوعة تؤكد أن هوميروس يرى الشعر إلهاما خالصا[١٨] من عند ربات الفنون فإننا نجد فيها أيضا تفرقة ملموسة بين طبيعة البشر وطبيعة الآلهة. فمن المعروف أن هوميروس قد أنزل الآلهة من قمة الأوليمبوس - أى السماء عند الإغريق - إلى الأرض لكى يشاركوا الناس حياتهم اليومية. ولذا نجدهم فى «الإلياذة» و«الأوديسيا» يقعون فى نفس الأخطاء التى يقع فيها البشر، وينزلقون إلى نفس المزالق وتستهويهم نفس الشهوات، يتعاركون ويتناحرون تماما كما يفعل البشر العاديون. ويكاد المرء لا يحس بأية فروق بين البشر والآلهة عند هوميروس. ولكن الحقيقة غير ذلك. فالمقطوعة المترجمة على سبيل المثال تظهر الآلهة عليمين بأشياء كثيرة لا قبل للبشر بها. فهم وإن لم يكونوا بكل شىء عليمين إلا أنهم دون

شك فوق مستوى البشر محدودى المعرفة إلى أقصى حد بطبعهم. ويتمتع آلهة هوميروس بقدرات لا يحلم بها البشر، فهم وإن لم يكونوا على كل شئ قد يرين يقومون على أية حال بأعمال خارقة، ومعجزات يصعب على البشر مجرد تصورها. ولكن الفارق الرئيسى والفاصل الأساسى بين الآلهة والبشر عند هوميروس هو أن الفريق الأول يتمتع بالخلود الأبدى، وهو أمر لا يسمح للبشر بأن يطمعوا فيه، أو يتطلعوا إليه اللهم إلا إذا دفعوا الثمن مقدما. وهو ثمن باهظ من الجهد المبذول والمعاناة القاسية وقد يصل إلى الموت. وقليلون من البشر هم القادرون على دفع مثل هذا الثمن الغالى، وهم الذين يتفوقون على سائر الناس، ويتخطون حدود الآدمية بقدراتهم البطولية ومواهبهم شبه الإلهية.

وهذا التصور للعلاقة بين البشر والآلهة ورثه شعراء الإغريق عن هوميروس ويعد مدخلا مقبولا لفهم التراجيديا الإغريقية على سبيل المثال.

بالطبع كانت قصص الآلهة أقدم من قصص البشر فى العصور السحيقة قبل هوميروس. وقضى المألوف الملحمى أن يلعب الآلهة دورا بارزا فى الفعل البطولى كأثر لهذه الأسبقية. والآلهة عند الإغريق بصفة عامة أنثروبومورفيون أوناسوتيون (anthropomorphismos) بمعنى أن لهم شكل وطبيعة البشر[١٩]، إلا أن الشيخوخة لا تدركهم وكذا الموت، ويتمتعون بقدرات وقوى تفوق بكثير طاقة البشر. وعندما يومىء زيوس عند هوميروس يهتز الأوليمبوس. وعندما يقدم بوسيدون إله البحر من ساموطراقيا إلى أيجاى تميد الجبال والغابات من تحته، كما أنه يقطع هذه الرحلة الطويلة فى خطوات ثلاث ليس إلا. وعندما يصيح هو أوآريس إله الحرب فإن صيحة كل منهما تعادل صيحات تسعة أو عشرة آلاف رجل. للآلهة إذن قوة تكاد أن تكون بلا حدود. ولأنهم يعيشون للأبد فإنهم يقضون معظم وقتهم على نحو يمكن أن يقضى البشر به حياتهم لو تخلصوا من خطر الموت، أى فى إطمئنان واستجمام وتمتع بوقت الفراغ إلى أقصى حد. تبدو الصورة الهومرية لآلهة الأوليمبوس وكأنها أسرة سعيدة ومتحابة، ولكن حياتها لا تخلو من الشقاق مما يجعل مهمة زيوس كرب الأسرة أو كبير العائلة صعبة. فهو عندما يمنعهم من التورط فى معارك طروادة تخدعه هيرا زوجته نفسها وتجذبه إلى فراشها بعد أن تزين نفسها بساحلى

زينة. وتنطلى عليه الحيلة ويذهب زيوس معها مشدودا بسحر جمالها. وبذلك تفلح الربة فى أن تنسى زوجها رب الأرباب أمر الحرب الطروادية لتنفذ خططها الخاصة بها والمعادية للطرواديين!

الآلهة عند هوميروس ليسوا عليمين بكل شيء، حتى أنهم أحيانا يجهلون آخر الأنباء الواردة من ميدان القتال بطروادة. فآريس إله الحرب نفسه قد لفته سحابة ذهبية فوق الأوليمبوس، ولم يعلم بأن إبنه أسكالفوس قد قتل. هذه إذن نقطة إلتقاء بين البشر والآلهة. ويصل الأمر أحيانا إلى حد ظهور الآلهة بمظهر كوميدى للغاية. ونضرب على ذلك مثلا بالموقف الذى تغنى به المنشد فيميوس فى بلاط ألكينووس أى كيف أن آريس ضاجع أفروديتى خلسة. فضبطهما متلبسين زوجها هيفايستوس، فألقى عليهما شباكا شفافة غير مرئية، ودعا كل الآلهة لكى يشاهدونهما ويسخرون منهما!! وهناك لمسة كوميدية أخرى فى مشهد هيرا وهى تجذب زيوس من ميدان الحرب إلى فراشها كما سبق أن ألمحنا. فرب الأرباب الذى يمتثل لرغبة هيرا وقد غلبته جاذبيتها يعدد لها بلا وعى إنتصاراته فى ميدان الحب، ويقول لها دون تحفظ أنها - أى زوجته - تتفوق جمالا على كل عشيقاته!

وتعتبر مثل هذه المشاهد بمثابة «الترويح الكوميدى» فى خضم الأحداث الملحمية الجادة. ولا ينم هذا العنصر الكوميدى عن أى نوع من التشكك أو عدم الإيمان بالآلهة، بل على النقيض من ذلك يؤكد ويدعم ذلك الإيمان نفسه. فالآلهة كالبشر، ولما كانوا يتمتعون بالأمان التام أمكنهم - كما قد يفعل البشر لو أنهم وضعوا فى مكانهم - أن يقضوا معظم أوقاتهم فى الولائم ومتع الحب والضحك. هذه أمور يتمنى كل إنسان أن يتمرغ فيها، ولكنه لا يستطيع بسبب كثرة وثقل المسئوليات الملقاة على عاتقه، ولأنه محكوم عليه بالموت فى النهاية. وإذا كان الآلهة يسخرون من بعضهم البعض، فلا بأس من أن يتعرضوا لسخرية البشر أيضا. وهى سخرية لا تصدر إلا عن شعور بالإرتياح والمتعة فى متابعة أعمال الآلهة. وعلى أية حال فإن هذا العنصر ورثه شعراء المسرح الإغريقى عن هوميروس، وكان مثار جدل بين الفلاسفة والعقلانيين من المفكرين والكتاب.

أما عن موقف الآلهة من طرفى النزاع فى الحرب الطروادية فإن كل واحد منهم

إتبع هواه وأغراضه الشخصية بل ومزاجه الخاص. فأثينة وهيرا كانتا بالطبع تكرهان طروادة والطرواديين بسبب حكم باريس فى مسابقة الجمال لصالح أفروديتى ضدهما. والأخيرة تعضد الجانب الطروادى بكل قواها مناصرة لباريس ووفاء بوعودها له. وهكذا تتصرف هؤلاء الربات وكأنهن نساء من البشر، فالمتضررتان من حكم باريس تصران على الإنتقام لكبريائهما المجروحة، وهو ما يتمشى مع أفكار عالم البطولة إبان العصر الموكينى. وبالمثل نجد أرتميس تقتل أبناء نيوبى لأنها تفاخرت وتباهت عليها بجمال أبنائها. ويعاقب بوسيدون أوديسيوس شر عقاب لأن الأخير فقأ عين بوليفيموس (الكيكلوبس) الوحيدة. وفى المقابل يفوز بالكثير من تحبه الآلهة، فيلق العون والتأييد بلا حساب. بل إن الآلهة والإلهات تعطف على من يجزل لهم العطاء أى من يتوسع فى تقديم القرابين. ولذلك عندما أراد العراف الطاعن فى السن خريسيس أن يسترد إبنته من أجاممنون تضرع لأبوللو. وذكره بالروابط القديمة والمتينة التى جمعت بينهما. فنزل أبوللو كالليل ونشر الوباء بين صفوف الآخيين. لقد إعتبر أبوللو أن الإهانة الموجهة إلى عرافه وكاهنه بمثابة إهانة موجهة إليه هو شخصيا فتبنى قضيته بنفسه. وهذا يعنى أن الآلهة مثل البشر تتحرك لأسباب شخصية بحتة، أى عندما تتعرض كرامة الواحد منهم لأية بادرة من بوادر التعدى أو الإهانة. وتقف الربة أثينة معينة مخلصة لأوديسيوس وهو يصارحها القول ويكشف لها عن مكنونات النفس كما تفعل هى بالضبط. ومثل هذه الصداقة تفرض دائما نوعا من الإلتزام على الطرفين. فعندما يكون أوديسيوس فى مأزق تتصرف أثينة من منطلق أعلى المستويات فى مفهوم الصداقة، أى تبذل أقصى ما فى وسعها لتنقذه من المأزق.

ولم يكن الأنموذج الإلهى المثالى عائقا أمام البشر، بل كان حافزاً لهم. فلقد سمح الآلهة للبشر بأن يطمحوا إلى زيادة قواهم وأمجادهم فى حدود معقولة، أى بحيث لا يتعدون حدود الكيان الإنسانى أو يجاوزونه إلى عالم الآلهة نفسه. فالآلهة خالدون والبشر فانون. وذلك وحده سبب كاف وكفيل بأن يقنع البشر أن يبذلوا كل ما يستطيعون فى سبيل المجد والعظمة المحدودين بحدود حياة بشرية قصيرة للغاية. ليس للإنسان أن يطمع فى أن يكون إلها أو حتى شبيها بالآلهة. ولقد حاولت كاليبسو أن تمنح الخلود لأوديسيوس بأن تطعمه من طعام الآلهة الأمبروسيا وتسقيه

من شرابهم النكتار، ولكنه لم يشعر بالراحة وفضل العودة لزوجته ووطنه. على البشر أن يحذروا نسيان أو تخطى حدود بشريتهم، فليتذكروا دوما أنهم فانون ومحدودو القدرة. وهذا ما كان يشعر به أخيلليوس نفسه (« الإلياذة »، الكتاب الواحد والعشرون أبيات ١٠١ - ١٠٧). ولاتعنى محدودية الإنسان أنه لا يساوى شيئا سوى العدم أمام الآلهة. بل إن الإنسان فى عالمه الخاص وحدوده المرسومة يستطيع أن يفعل ما لا يفعله الآلهة. إنه يستطيع أن يكدس أكبر قدر ممكن من الإنجازات والإنتصارات فى حياة قصيرة للغاية. وفى أثناء ذلك قد يخاطر بحياته نفسها عن طيب خاطر. وهذا يعنى تطلعه إلى شيء ما فيما وراء الحياة التى يحياها، أى إلى أنموذج أعلى للرجولة ومثال أفضل للبطولة. وهو أنموذج أو مثال لا وجود له فى العالم الإلهى المثالى بطبعه.

كانت حدود المجتمع الإنسانى الهومرى ضعيفة يمكن إختراقها. بيد أن « القوانين غير المكتوبة » التى تحدد العلاقات الاجتماعية كانت قوية للغاية. وبالطبع كانت الأهواء تدفع بعض الناس لإهمال هذه القوانين. ولكن مثل هذا الإهمال كان يعد تعديا أو تخطيا للحدود (hybris, atasthalie) يعرض صاحبه لعقاب الآلهة الذين يفرضون ويحمون قدسية هذه القوانين غير المكتوبة. وكان هذا العقاب الإلهى (nemesis) رادعا، قويا ومخيفا. وكان الخضوع لما تقضى به هذه القوانين غير المكتوبة أو ما يمكن تسميته العرف الأخلاقى يسمى « الحياء » (aidos). وهو نفس الشيء الذى يدفع حتى الجبان على الإقدام فى ميدان الحرب خوفا من العار الذى سيلحق به.

وفى عالم هوميروس لم تكن الفوارق بين طبقة عامة الشعب والنبلاء أقل وضوحا من الفوارق بين طبقة النبلاء والآلهة. وإن كان التمييز بين الطبقتين الأسفل أكثر حدة. ولكن كان بعض أفراد هاتين الطبقتين - أى العامة والنبلاء - يتطلعون إلى كسر حدود طبقتهم وصولا إلى المرتبة الأعلى. ومطمع طبقة النبلاء أوضح من أن نشير إليه. إذ كان الأمراء والأميرات يقرنون فى الشعر الملحمى دوما على نحو سافر بالآلهة والإلهات. فإيدومينيوس بين شعبه من الكريتيين كإله، أما أهل ليكيا فينظرون إلى ساربيدون وجلاوكوس على أنهما إلهين. وكثيرون هم الأمراء الذين

جاءوا من نسل إلهى عن طريق الأم أو الأب، أو الذين تلقوا تربية إلهية. وبين هؤلاء كان كل الأمراء فى فاياكيا. بيد أن القوانين غير المكتوبة تعمل على الحفاظ على الفوارق والحدود بين الطبقات الثلاث : عامة الناس والنبلاء والآلهة. وتجرم أو تحرم تخطى الحدود (hybris) وتضع له العقاب (nemesis) المناسب. كان أفراد طبقة النبلاء متعطشين للشهرة والمجد وتأكيد الذات وتخطى الحدود للوصول إلى مرتبة الألوهية. وعندما لا يوفقون فى ذلك يردون فشلهم إلى «حسد الآلهة» مستخدمين فعلين بمعنى «أحسد» أو «أستكبر» (agamai, megairo). ويعنون بذلك القول أن الآلهة تستكبر على الإنسان الوصول إلى مثل هذا المجد[٢٠]. وكاليبسو نفسها قالت أن الآلهة لا تنظر بعين الرضا إلى أية ربة تنزل إلى مستوى معاشرة إنسان فان كما فعلت هى مع أوديسيوس. وتقول بينيلوبى إن حسد الآلهة هو الذى حال بينها وبين أن تعيش مع زوجها أوديسيوس حياة زوجية مستقرة. وهكذا جعلت الأنثروبومورفية الإغريقية آلهتهم يشبهون البشر ويخضعون مثلهم للأحكام الأخلاقية الإنسانية[٢١].

آلهة هوميروس ليسوا قادرين على كل شيء، ولا عليمين بكل شيء، ولا موجودين فى كل مكان. ذلك أن الديانة الإغريقية منذ بداية عهدها ليست ديانة وحدانية، بل هى ديانة وثنية تؤمن بتعدد الآلهة وتخصص كل واحد منهم فى مجال معين، وإن كانوا جميعًا يخضعون لإله واحد هو كبيرهم زيوس. ولقد وضع الخيال الإغريقى الخصب الآلهة والإلهات فى أماكن محددة قيل أنها هى التى كثر ترددهم عليها أو هى أماكن عبادتهم. وكان بوسع الناس أن يستدعوا هؤلاء الآلهة بالصلوات والدعوات والقرابين، فيرونهم قادمين سواء فى هيئتهم الإنسيابية المرئية كطيور وذلك كما يظهر فى الرسوم الموكينية، أو يتخيلونهم حاضرين عند تقديم القرابين. وفى هذه الحالة لا بد وأن تقع بعض العلامات الخارقة والدالة على تواجد الآلهة كأن يتطاير الشرر إلى أجواز الفضاء من نار القرابين، أو «تومئ نخلة عندما يقوم أبوللون المولود فى جزيرة ديلوس» كما يرد فى نشيد لكاليماخوس. وعندما تتلبد السماء بالغيوم المتجمعة حول الجبل، أو تدوى الرعود فإن هذا قد يعد نذيرًا بقدوم زيوس. وجبل زيوس أى الأوليمبوس هو السماء. ومن ثم كان الناس

يتضرعون إليه ووجوههم فى السماء. بيد أنه بالإضافة إلى الأوليمبوس كان لبعض الآلهة أماكنهم الخاصة والمفضلة. فزيوس يحكم من جبل إيدا، ويعيش بوسيدون فى أعماق البحار حيث تقبع قصوره فى أيجاى (Aigai). ويعيش أبو للون فى ليكيا أو فى معابد خريسي وكيلا وتينيدوس وهكذا[٢٢].

وبالقطع لم يرى أى إنسان حى الآلهة، وإن كان هوميروس قد جعل الآلهة تتصل على نحو شخصى وتتعايش دومًا مع المفضلين من الشعوب الأسطورية أمثال الأثيوبيين والفاياكيين. وأظهر هذا الإله أو ذاك نفسه أحيانًا لبعض الأبطال المحبوبين من الإغريق كإمتياز خاص ودون أن يتنكروا فى هيئة مخالفة لطبيعتهم العادية. لقد تغلب التفكير العقلانى على صعوبة التوفيق بين الإعتقاد فى التدخل الإلهى المباشر والدائم والمحسوس فى شئون البشر دون أن يراهم أحد بالقول أنهم يتخذون هيئة الإنسان. ولقد إستغل هوميروس هذه الحيلة وكان « الغريب »القادم من بعيد موضع إهتمام خاص على أساس أنه من المحتمل أن يكون إلها متنكرًا. وهكذا بينما إستجاب التفكير العقلانى لإغراء تقديم التدخل الإلهى المرئى أو المحسوس للرجل العادى على أنه شىء قابل للتصديق فإن الأنثروبومورفية المميزة للأساطير الإغريقية قد زودت الآلهة بالقدرة على إتخاذ الهيئة البشرية وبذلك أوجدت حلاً أكثر منطقية. إذ أصبح من السهل والمعتاد بالنسبة للآلهة أن يتدخلوا فى شئون البشر، بل وأن يعايشوهم فترات طويلة متنكرين ودون أن يكشف أمرهم. وصارت هذه هى الطريقة العادية والطبيعية لتدخل الآلهة، ولو أن زيوس كان يوجه معركة طروادة من بعيد وعن طريق إرادته الإلهية والرسائل التى يبعث بها هنا وهناك. ولم يتدخل شخصيًا إلا عندما ألقى بصاعقته أمام خيول ديوميديس. بيد أن أبوللون لطم باتروكلوس بيده القوية فسقطت عدة البطل الحربية من فوق جسده. ولقد صارت الربة أثينة فى « الأوديسيا » روحًا مألوفة لكثرة ظهورها وتدخلها فى الوقت المناسب.

ويتحدث هوميروس أحيانًا عن الآلهة بصورة عامة دون تخصيص بالإسم لهذا الإله أو ذاك. ويستخدم ألفاظًا بمعنى « قوة إلهية ما » (daimon) أو « الآلهة » (theoi) أو « إله ما » (theos tis) أو « زيوس » وهو رب الأرباب التى تحتوى سلطته وقوته جميع القوى الإلهية. المهم أنه فى كل لحظة من لحظات الحياة البشرية يشير

هوميروس إلى وجود إلهى بصورة أو بأخرى. فالآلهة هم الذين يمنحون القوى الجسدية والمزايا العقلية للناس المميزين تمامًا كما يهبون المهارة والثروة. فعين كالخاس العراف بقدرتها على التنبؤ مثل قدرة سكاماندريوس على الصيد ومهارة فيريكلوس فى بناء السفن، كل تلك وغيرها من هبات الآلهة للبشر. فالآلهة هم الذين يقدرون مصائر الناس وهم الذين يقررون سقوط طروادة، ونهاية المعركة بين هيكتور وأخيلليوس. وهم الذين يرفعون هذا الإنسان إلى قمة الإزدهار، ويهبطون بذلك الآخر إلى هاوية الفشل. وهم قبل كل شيء يحددون أعمار الناس ويعينون يوم مماتهم. إنهم صفوة القول يشكلون ما يشبه حكومة تدير شئون حياة البشر. إنهم بالنسبة للناس غاية فى القوة والعظمة والأبهة. ومع ذلك فهم يخضعون لقوة أعلى منهم إنها « الضرورة » (anagke) أو « القدر » (moira). ولا يتورع أبطال هوميروس عن مواجهة الآلهة رغم أنهم نادرًا ما يوجهون إليهم أسلحتهم وقذائفهم كما فعل ديوميديس. بيد أننا نرى مينيلاوس ملك إسبرطة وزوج هيليني المختطفة يخاطب رب الأرباب قائلاً « أى زيوس إننى لم أجد أسوأ منك إلهًا ! ». وعندما يلتقى فيلويتيوس المخلص بأوديسيوس المتنكر كشحاذ يصرخ « أى زيوس الأب، كم أنت غليظ القلب لقد تسببت فى مجيئنا للوجود ومع ذلك ترسل لنا البؤس والمعاناة ! ». إن وجود الآلهة فى الشعر الإغريقى يعد توسيعًا فلسفيًا وإمتدادًا طبيعيًا للوجود الإنسانى نفسه[٢٣]. ودليل ذلك أن هوميروس - كشعراء التراجيديا - يداخل بين الفعل الإنسانى والفعل الإلهى. فعندما تصعد المربية يوزريكليا إلى بينيلوبى فى حجرتها لتخبرها بأن أوديسيوس لم يعد فحسب بل هزم الخطّاب أيضًا، تقول الأخيرة « ليس هذا صحيحًا، فأوديسيوس قد مات. لا بد أن الذى قتل الخطّاب هو أحد الآلهة الذى لم يعد بوسعه التغاضى عن شرورهم ».

وهنا يثار التساؤل حول مسئولية البشر فيما قد يقع من مآسى. الآلهة يتدخلون دائمًا، هذا صحيح ولا سيما فيما قد حدث بالفعل. أما بالنسبة للمستقبل فإن الإنسان يعرف أن النتيجة المباشرة تعتمد عليه هو ومن ثم يتصرف من هذا المنطلق. بعض الناس يقولون إن الإنسان يتحمل مسئولية أفعاله ونتائجها، ولكنهم عندما يرغبون فى تلمس الأعذار لأنفسهم يقولون غير ذلك. فبرياموس يعلن أمام

هيلينى أن الآلهة - وليست هى - هم المسئولون عن مصائب طروادة الناجمة عن خرق باريس لقواعد وأصول الضيافة. والمرء فى العادة ميال لتلمس الأعذار ومن ثم فهو دائمًا ينحى باللائمة على الآلهة، وإن كان أحيانًا يعترف بمسئوليته. وبهذا يتجنب هوميروس أن يجعل من أبطاله دمى فى أيدى الآلهة. لقد وفر تصور الإغريق للآلهة ما يمكن أن نسميه «الآلية الربانية» التى تدير شئونهم على الأقل فى عالم الشعر والأدب. فالسهم مثلاً عندما لا يصيب هدفه يقال إن ذلك ليس من الضرورى أن يكون بمحض الصدفة أولا يصح القول بأن الهدف هو الذى زاغ من السهم. ولكن التعليل الأفضل هو أن إلهاً ما قد تدخل وأدخل تحريفًا فى مسار السهم. والرجل عندما يتعرض للخطر أو لهجوم معاد ويفلت منه ويسلم يقال إن إلهًا ما قد إختطفه خطفًا من بين الصفوف. أما الفكرة العبقرية التى تأتى فى الوقت المناسب فيقال إنها إلهام من الآلهة تمامًا كما أن المصيبة التى لا يمكن ردها فهى أيضًا من عند الآلهة. المهم أن الرجل الإغريقى قد وجد فى التصور الأنثروبومورفى للآلهة ما يساعده على العثور دائمًا على مشجب يعلق عليه ما يشاء من الأخطاء ويعول عليه كذلك فى تحقيق ما يحلم به من طموحات خارقة.

(د) المنشد الملحمى وطبيعة عمله قديمًا وحديثًا:

يرد فى «الأوديسيا» (الكتاب الأول أبيات ٣٢٥ - ٣٢٨ و٣٣٦ - ٣٥٢) ما يلى:

«كان المنشد ذائع الصيت يغنى لهم، وكانوا هم يجلسون فى صمت منصتين له. كان يغنى لهم عن عودة الآخيين المفجعة من طروادة والتى أوجبتها الربة بالاس أثينة. وبعد ذلك خاطبت (بينيلوبى) المنشد الربانى والدموع تترقرق فى عينيها: أى فيميوس* إنك تعرف الكثير من مفاتن الرجال الأخرى، إنك لعلى علم بأعمال الرجال والآلهة المجيدة مما حفظه لنا المنشدون. غن لهم واحدة منها، واجلس إلى جوارهم ودعهم يحتسون فى صمت كئوس الخمر، واترك هذه الأغنية الحزينة التى

* ورد ذكر فيميوس فى «الأوديسيا» بالأماكن التالية: الكتاب الأول بيت ١٥٠ - ١٥٥، ٣٢٥ - ٣٧١ ٤٢١ - ٤٢٤، الكتاب السابع عشر بيت ٢٦٠ - ٢٦٣، الكتاب الثانى والعشرون بيت ٣٣٠ - ٣٣٧، الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣ - ١٤٧، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٤٣٩.

تجلب الأسى إلى أعماق قلبي. حيث أن حزنا لا ينسى يسقط على، وأنا أتذكر متلهفة على رأس زوجى، الذى ذاع صيته فى هيلاس وارجوس.

فرد عليها تيليماخوس الحكيم قائلاً : لم تكرهين يا أماه أن يمتعنا المنشد المخلص بالطريقة التى تواتيه؟ فلا لوم على المنشدين، إنما زيوس هو الملوم. فهو الذى يعطى كيفما شاء للبشر الساعين وراء أرزاقهم اليومية. فلا تثريب على الرجل (أى فيميوس) أن يغنى مصير الدانائيين (الإغريق) المؤسف، لأن الناس فى الغالب يثنون على الأغنية التى تسبح إليهم نغماتها للوهلة الأولى».

ومن هذه المقطوعة نستطيع أن نستخلص كل آراء هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته بصفة عامة، والشعر الملحمى بصفة خاصة. ولعل أول ما يلفت نظرنا هو أن هذه المقطوعة تشهد بوجود النقد الذوق فى عصر هوميروس. إذ نجد المنشد وسامعيه يفاضلون بين أغنية وأخرى، ويقولون أن هذه حزينة وتلك بهيجة، أو أنها لا تعجب من يسمعها، أو تروق لهم وتحرك مشاعرهم. ونفهم كذلك من النص المترجم أن جمهور الأناشيد الملحمية قد شارك فى عملية خلق هذه الأناشيد لأنه أثر فى تداولها وتجويدها. إذ كان يتدخل فى عمل المنشد ويطلب منه التعديل أو التبديل، الإضافة والإعادة أو الحذف.

ويجرنا الحديث عن المنشدين إلى موضوع آخر هو أن الشعر الملحمى بالأساس شعر شفاهى إنشادى، يخاطب أذن السامعين وأبصارهم فى نفس الوقت. لأن جمهور الأناشيد الملحمية يتمتع ليس فقط بسماع المنشد، وإنما برؤيته ورؤية تأثير أغانيه على ملامح وجهه ونفوس مستمعيه. وكان المنشد المتجول يحفظ عن ظهر قلب العديد من أغانى البطولة التى تمجد أبطالاً ينتمون إلى العصور القديمة المجيدة. وكان يملك أن يلبى بين الحين والآخر طلبات الجمهور المحتشد حوله، وإلا فسيتغنى بما يحلو له هو مما يحس أنه أكثر جذبًا وتشويقًا، أو أنسب للزمان والمكان الذى يقف فيه (قارن «الأوديسيا» الكتاب الثامن بيت ٧٢ وما يليه).

علينا أن نتخيل المنشد الملحمى وقد جلس يعيد مرات ومرات قصة أحد الأبطال الأسطوريين لأناس يزعمون أنهم من نسل ذلك البطل. ولما كان عقل هذا المنشد لا يتميز بحرفية «شريط التسجيل»، فمما لا شك فيه أن روايته كانت تختلف

من مكان إلى آخر، بل وفى كل مرة ينشد فيها ولو كان فى نفس المكان ولنفس الجمهور. إذ لم يكن هناك من قيد يقيد المنشد سوى «المألوف الملحمى» وهو محصلة تراث ممتد عبر قرون طويلة. ومن هذا التراث الملحمى المألوف نضرب مثلاً بالصفات، إذ توارث المنشدون جيلاً بعد جيل صفات معينة عن بطل مثل أوديسيوس، فصاروا يلتزمون بها فى أناشيدهم حتى أنهم لا يذكرون إسم هذا البطل إلا مقرونًا بإحدى هذه الصفات. فمرة نجده أوديسيوس «الإلهى» أو «شبيه الآلهة» أو «الصبور شبيه الآلهة» أو «مدمر المدن» أو «ذا الحيل الكثيرة» أى «واسع الحيلة». وكذلك تيليماخوس يوصف بأنه «شبيه الآلهة» أو «إبن أوديسيوس المحبوب». أما أجاممنون فهو «ملك الرجال» أو «السيد» وهكذا. وغالبًا ما يذكر هوميروس إلهًا من الآلهة أو بطلاً من الأبطال مقرونًا بإسم الأب ثم متبوعًا بالصفة التقليدية له مثل قوله «بنت لابس الدرع أيجيس (زيوس) أتريتونى» ويعنى الربة أثينة. أو قوله «نيستور بن نيليوس المجد العظيم للآخيين». على أن أحد المنشدين قد يبتدع صفة جديدة ويضيفها إلى رصيد بطل ما. بيد أن بقاء هذه الصفة ضمن التراث الملحمى المألوف أمر مرهون بمدى نجاح هذه الصفة فى كسب رضا وإعجاب المنشدين الآخرين عبر الأجيال، أو بالأحرى مدى تقبل جمهور السامعين. ولا شك أن إقتران بطل من الأبطال بصفات معينة يكسب شخصيته ميزة الإتساق عبر كل الأناشيد الملحمية، كما أنه يساعد جمهور هذه الأشعار على التعرف على الأبطال.

لم يكن عمل المنشد مجرد «إعادة إخراج» لنص محفوظ عن ظهر قلب، وإنما كان بمثابة «إعادة خلق» لقصة معروفة فى صيغة مألوفة ومعدة خصيصًا لمناسبة معينة. كان المنشد يدخل من التغييرات والإضافات فى القصة التى يرويها ما يراه متمشيًا مع ميول وقدرات الناس من حوله أى جمهور السامعين. يشبه عمل المنشد الملحمى عمل المصور الذى يختار ليس فقط الزمان بل والزاوية المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها غيره الكثيرون. لأن هذا الاختيار فى حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذلك المنشد.

ولقد وردت بعض عبارات فى النص الهومرى الذى قدمنا به حديثنا عن الإنشاد الملحمى وتقنياته ويمكن منها أن نستنبط بعض الحقائق المهمة. فعبارة

« المنشد ذائع الصيت » تدل دلالة واضحة على أن بعض المنشدين الملحميين قد تفوق على أقرانه فذاع صيته بين الناس. وهذا يعنى أمرين أولهما أن عمل المنشدين كان خلاقًا لا مجرد تكرار دون زيادة أو نقصان، وإلا لما فضل منشد على آخر. والأمر الثانى هو أنه كان يجرى فى حلقات الإنشاد نوع من النقد الذوق يفضل فيه نشيد أو منشد على آخر. ومن نفس المقطوعة يتضح أن الشعر يستهدف إمتاع السامعين[٢٤].

على أية حال هذه صورة المنشد فيميوس فى قصر أوديسيوس بإيثاكى. وهناك صورة أخرى لمنشد آخر هو ديمودوكوس* فى بلاط ألكينووس فى فاياكيا. وهذان المنشدان يعكسان مفهوم هوميروس عن عمل المنشد الملحمى. بل قد يكون هو نفسه كمنشد يتخفى وراء إحدى هاتين الصورتين أوكليهما. وهذان المنشدان ليسا من النبلاء ولا من العبيد، بل يحتلان مركزًا وسطًا كصاحبى حرفة تشبه حرفة الأطباء والعرافين وعمال غزل الصوف. إنهما من الرجال الأحرار ويكتسبان إحترامنا وإعجابنا بسبب مهارتهما فى الغناء، ولكنهما يعتمدان فى بقائهما وحياتهما على رعاية الأمراء. وهذا ما يفسر تعاون فيميوس مع الخطّاب الذين يبتلعون ثروات أوديسيوس أثناء غياب الأخير. هاتان الصورتان للمنشد الملحمى فى « الأوديسيا » تساعداننا على التعرف على شخصية هوميروس نفسه. فهو فى الغالب إحتل مكانة مماثلة. ولعل ذلك ما يفسر عنصرًا ملموسًا فى ملحمتيه ألا وهو غياب أية إشارة شخصية لنفسه، أو حتى إصدار أى حكم يعكس تجربته الخاصة. إنه يتخفى تمامًا وراء ملحمتيه كما فعل شكسبير فى مسرحياته. الملحمتان مؤلفتان لأمراء يحبون سماع أخبار الماضى المجيد، ماضى أجدادهم، ولا يهمهم أن يسمعوا شيئًا من آراء وأحكام شخص يستخدمونه لإنشاد هذه الأشعار، ويحتل مكانة إجتماعية أقل منهم بالطبع، ومن ثم فإن هوميروس يعيد صياغة الماضى وتصويره، وله مطلق الحرية فى إختيار الكيفية التى يؤدى بها عمله هذا ما دام لا يخدش الماضى أو يفقده وقاره. له أن يدخل من حقائق الحياة المعاصرة ما يشاء، بحيث لا يفسد الهالة الأسطورية التى تحوط هذا الماضى وتشد إنتباه سامعيه من الأمراء.

* ورد ذكر ديمودوكوس فى « الأوديسيا » فى الأماكن التالية : الكتاب الثامن : فى فقرات كثيرة منه، الكتاب الثالث عشر بيت ٢٧ - ٢٨.

كان الشعراء أو المنشدون الملحميون يسمون «المغنون» (aoidoi) وهم يؤدون عملهم على أنغام آلة وترية تسمى فورمينكس (phorminx) أو كيثاريس (kitharis) ثم سمى المنشدون الملحميون بعد ذلك رابسودوى (rhapsodoi) والكلمة تعنى الذين يرتقون أى يصلون الأغانى بعضها ببعض. وهو إسم مشتق من الفعل «rhapto» بمعنى أرتق والكلمة «ode» بمعنى أغنية. ولقد نشأ هذا النظام الجديد فى الإنشاد الملحمى فى عهد بيسيستراتوس كما سلف أن ألمحنا.

أثار المعارضون لنظرية شفاهة ملاحم هوميروس عدة مشاكل أهمها مايتصل بحجم الملحمتين «الإلياذة» و«الأوديسيا» وبنيتها المعقدة. فكلاهما برأى هؤلاء المعارضين لا يمكن أن يكونا من عمل شاعر أو شعراء لم يعتمدوا على فن الكتابة أثناء النظم والتداول على نحو أو آخر. وحتى د. لومان الذى لا يرفض النظرية الشفوية كلية، وإتخذ من الأحاديث الطويلة فى الملحمتين وسيلة لإثبات هذه النظرية يقول إن هوميروس يتبع النظام الشفوى التقليدى السائد فى بلاد الإغريق ولكن بطريقة تدل على أنه أفاد من تقنيات الكتابة والتدوين[٢٥].

وإتجهت الأنظار مؤخرًا إلى أفريقيا وتزايدت عمليات جمع الفولكلور وتتراكم الدراسات التى تأتى بنتائج لها صدى عميق فى عالم النقد الهومرى. لأن الفولكلور الأفريقى يمثل البقية الباقية من التراث الملحمى الإنسانى حيث لم يعتوره تغيير جذرى. إذ يعتقد بعض الباحثين أن مجتمعات غرب ووسط أفريقيا البدائية تقدم لنا ما يمكن إعتباره أقرب صورة للحياة والشعر الملحمى فى عصر هوميروس. لقد أجهد علماء الفولكلور أنفسهم بحثًا فى أنحاء المعمورة عن مجتمع يقترب بهم من مجتمع هوميروس فوجدوا ذلك من العسير حتى فى أبعد المناطق عن تأثيرات الحضارة الغربية الحديثة. بيد أن الساحة الأفريقية هى التى لا زالت تغرى مثل هؤلاء العلماء بمزيد من البحث والتقصى. وعلى قدم وساق يواصل علماء الفولكلور جمع الروايات الشفوية الملحمية من مختلف أرجاء القارة السوداء ولاسيما المجتمعات البدائية. ومن المتوقع أن يتوصل هؤلاء العلماء إلى رسم صورة عامة لمجتمع ملحمى شفوى «إفتراضى» بهدف تقريب صورة المجتمع الهومرى إلى الأذهان.

ومن المشاكل التى كانت تواجه الدارسين فى هذا الميدان هو أن هذه المادة

الفولكلورية المجموعة من مجتمعات بدائية معاصرة - خارج أفريقيا - كانت متواضعة جدًا لا ترق إلى مستوى « الإلياذة » و « الأوديسيا » من حيث الحجم والوزن وكذا التعقيد والتهذيب وإتقان الحبكة الملحمية. ومن ثم أصر بعض الدارسين على أن « الإلياذة » و « الأوديسيا » لا يمكن أن تكونا قد نظمتا بغير الإستعانة بفن الكتابة أى أنهما ليستا شفويتين.

وجاء شعراء بامبارا Bambara الأفارقة وقدموا أفضل الأسس لمحاولة رسم صورة للملابسات العامة التى يمكن أن تنشأ فى ظلها ملاحم ضخمة مثل « الإلياذة » و « الأوديسيا » معتمدة على تقنيات الشعر الشفوى. فكل شاعر من شعراء بامبارا يستطيع بمفرده أن يحفظ إثنى عشر حدثًا ملحميًا، وكل حدث يستغرق عشرة آلاف بيت. ويحتكر هؤلاء الشعراء - المنشدون وراثة هذه التركة الملحمية الضخمة. وتتخصص النساء منهم فى أغانى المديح، أما الذكور فيلعبون عدة أدوار مثل أدوار المفاوضين والمستشارين، الحكام والقواد والملوك، المؤرخين والموسيقيين وما شابه ذلك. ويتم إنتقاء صغار السن لممارسة هذا الفن بعناية شديدة وبعد إختبار مواهبهم. وكل منهم يتخصص فى العزف على آلة موسيقية محددة. وتستمر فترة التدريب من خمسة إلى عشر سنوات. وتجمع بين التربية البدنية والذهنية.

يتراوح حجم حفلة الإنشاد الملحمى طولاً وقصرا من مجتمع إلى آخر. وهو أمر يعتمد بالدرجة الأولى على قدرات المنشد الملحمى نفسه وطبيعة جمهوره وملابسات حفل الإنشاد الملحمى. ولقد سبق أن تناولنا حفلات الإنشاد الملحمى المذكورة فى « الإلياذة » و « الأوديسيا ». ونحن نعود إليها الآن بنظرة مقارنة بينها وبين ما يحدث فى أفريقيا. ولنطرح السؤال التالى : فى طبعة أكسفورد تبلغ « الإلياذة » ١٥,٦٩٣ بيتًا، و « الأوديسيا » ١٢,١١٠ بيتًا فكيف كان المنشد الملحمى يهيمن على مثل هذه المادة الشاسعة وكيف كان الجمهور قادرًا على متابعته ؟

وقبل أن نصل إلى أفريقيا إجابة على هذا السؤال ننوه إلى أنه بالفعل قد جرت محاولات لتقدير الوقت الذى يمكن أن يستغرقه إنشاد « الإلياذة » و « الأوديسيا » فى ضوء المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات معاصرة. إذ عقد الباحث نوتوبولوس مقارنة بين المنشد الملحمى الإغريق القديم والمغنين اليونان

المحدثين فى جزيرتى كريت وقبرص. فهؤلاء المحدثون ينشدون أغانى شعبية فى وزن يتكون من خمسة عشرة مقطعًا، وهو ما يقترب من طول الوزن السداسى. لقد جمع هذا الباحث ثلاثة عشر مغنيًا فأنشد أسرعهم ثلاثة عشر بيتًا ونصف فى الدقيقة الواحدة وأنشد أبطأهم سبعة أبيات. فمتوسط سرعة الإنشاد إذن ٩,٧٣ بيتًا فى الدقيقة الواحدة. وإذا أنشدت «الإلياذة» بهذا المعدل ودون توقف فإنها تستغرق ٢٦,٩ ساعة، وتستغرق «الأوديسيا» ٢٠,٧ ساعة. ومن الملاحظ أن أسرع المنشدين يغنى ضعف عدد أبيات الأبطأ.

وإذا وضعنا فى عين الإعتبار قدرة الجمهور الإغريقى القديم على البقاء فى المسرح طيلة ساعات النهار وفق ما تقتضيه ملابسات العروض المسرحية ومهرجاناتها، حيث كانت تقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية واحدة ساتيرية وأخرى كوميدية فى اليوم الواحد. إذا وضعنا هذا فى الإعتبار لأصبح من السهل تصور بقاء جمهور حفلات الإنشاد الملحمى منصتًا ومتابعًا نهار يوم كامل. والمشكلة هى أنه كما تبين لنا لا تكفى ساعات النهار كلها لإنشاد «الإلياذة» أو «الأوديسيا». ومن هنا ذهب التفكير إلى الاحتفالات الدينية التى تستمر عدة أيام. ولقد أجريت أبحاث ميدانية على الإنشاد الملحمى أثناء شهر رمضان وثبت أن السيرة الملحمية يمكن أن تستمر خمسة عشر ليلة فى تركيا على سبيل المثال.

لقد سبق أن قدم لنا س. م. باورا نماذج من المنشدين الملحميين المحدثين من أوزبيك (Uzbek) وكارا كيرغيز (Kara Kirghiz). فالمنشد ساجيمباى أورروز باكوف Sagymbai Orozbakov (١٨٦٧ - ١٩٣٠) أملى فى عام ١٩٢٠ قصيدة ملحمية يبلغ طولها أربعين ألفًا من الأبيات. ويقال أن لديه مخزونًا ملحميًا يبلغ حوالى مائتين وخمسين ألفًا من الأبيات، بينها على الأقل قصيدتان بنفس طول القصيدة التى أملاها. ولم يكن هذا المغنى فريدًا بين قومه فله - كما يقول باورا - أنداد كثيرون. ويعلق باورا قائلا أن الصياغة النمطية لا يمكن أن تفسر هذه الظاهرة العجيبة، إذ ينبغى أن نضيف عوامل أخرى كثيرة أهمها أن هؤلاء المغنين يعيشون فى مجموعات كل منهم يردد نفس الأغانى على نحو أو آخر. وفى كارا كيرغيز كانت سير الأبطال تعد فنًا قوميًا يعتد به كل مواطن، فيحاول أن يحترف الإنشاد ويتقن الحفظ. ومن

ثم فعلينا أن نتصور هوميروس ينشد ملحمتيه فى مجتمع مماثل، حتى يتسنى لنا أن نتفهم كيف نظمتا إعتمادًا على التقنية الشفوية.

وفى أبريل عام ١٩٥٦ أملى الشاعر الزائيرى كاندى روريكى (Candi Rureke) من قرية بيسى (Bese) فى كتيسيمبا ملحمة البطل موينديو (Mwindo). وهى ملحمة طويلة جدًا، وتتمتع بوحدة تأليفية ملحوظة. أما حبكتها الملحمية فهى غاية فى التعقيد والإتساق. وهذا كله يثبت بما لا يدع مجالاً للشك بأن مثل هذه السمات الدالة على النضوج يمكن تحقيقها بالتقنيات الشفوية وحدها. كان تسجيل هذه الملحمة الأفريقية يتم فى إطار حفل إنشاد ملحمى عادى، يحضره جمهور ويشارك أفراده فى العملية ككل. ولقد أخذ دارسو هوميرس نتائج هذه الأبحاث الفولكلورية الأفريقية كدليل يثبت أنه لا يوجد شىء فى « الإلياذة » و « الأوديسيا » يتعدى حدود التأليف الشفوى، أو يستعصى على المنشد الذى لا يستعين بالكتابة لحفظ الروايات المتوارثة.

وفى أغلب المناطق الأفريقية يرتدى المنشدون زيًا خاصًا ومميزًا لحفلات الإنشاد الملحمى. ولدى قبائل نيانجا Nyanga نجد الآلات والأدوات قليلة العدد بسيطة الصنع. يمسك المغنى بيديه خشخيشة (جلجل) من القرع المجفف، وعصا صغيرة خشبية متوجة بالريش الجميل. ويلبس منشد قبائل المونجو (Mongo) قبعة من الريش ويزينون أجسادهم بزخارف هندسية متنوعة. أما منشدو الفانج (Fang) فيضيفون إلى قبعة الريش عرفا أو ما يشبه العرف من شعر أو غيره. ويرتدون تنورة من الألياف تتدلى عند الخصر، وهم يضعون على أكتافهم الكثير من جلود الحيوانات المتوحشة، وتتحلى أقدامهم بخلخال له رنين الأجراس. ولبعض هذه الأدوات والملابس مغزى أسطورى خاص وضارب فى أعماق الشعر الشفوى الملحمى. فمثلاً عصا منشد قبائل النيانجا - كما يؤكد الشاعر المنشد روريكى سالف الذكر - ترمز إلى عصا البطل موينديو وما لها من قدرات سحرية. ويؤكد بعض منشدى المونجو أنهم لا يستطيعون الغناء بدون هذه الملابس والأدوات التى ورثوها عن الآباء وتلقنوا دروسًا فى استخدامها من معلمين متخصصين.

وتتضافر هذه النتائج التى توصل إليها علماء الفولكلور الأفريقى مع معطيات المادة

العلمية التى جمعها كل من أ. ب. لورد وم. بارى. فلقد إلتق هـذان البـاحثان مع المنشدين الملحميين المحدثين بمناطق الصرب والبلقان، وجمعا من أقوالهم ما يثبـت أن هؤلاء المنشدين يتعاملون مع مادتهم الملحمية دون أية رؤيـة نـظرية مسـبقة. فعنـدما سئل هؤلاء المنشدون عن التقنيات الشعرية المميزة لفنهم لم يحيروا جـوابًا ووقعـوا فى حيص بيص. والأكثر من ذلك أن جمهورهم نفسه لا يستطيع غالبًا تعليـل تفضـيله هذا المنشد على ذاك. بيد أنه من مجمل أقوال هـذا الجمهـور تبـين أنـه يصر على ثلاثة ميزات مفضلة فى المنشد الجيد هى الصوت القوى الجميل، والمخـزون الملحمـى الكبير من سير وأغانى وحكايات، والدقة فى سرد الحقـائق حيـث لا يختلـط حـدث ملحمى بالآخر ولا تقع أخطاء. وكلما توافرت هذه الميزات فى المنشد الملحمى طـال حفل الإنشاد. فـالمنشد الأشـهر أفدو ميـديدو ڤيتش (Avdo Mededovic) مـن بيجيلوبولجى (Bijelo Polje) يتباهى بأنه فى حـين يغـنى الآخـرون الحـكاية فى خمس ساعات يأخذ هو عشر ساعات كاملة ليغـنى نفس الحـكاية. وهـذا دليـل على أن المنشد المحدث ـ كالمنشد الهومرى ـ يتدخل فى الموروث الملحمى بموهبته الخلاقة، وهذا ما يعتمد على قدراته الإبداعية من ناحية ورد فعل جمهوره من ناحية أخـرى. ومع ذلك فإن المنشدين المحدثين جميعًا ـ كمنشدى هوميروس ـ يـزعمون ويـؤكدون زعمهـم بأنهم يلتزمون الموروث الملحمى ولا يحكون سـوى الحقـائق. والهـدف الـرئيسى للمنشدين المحدثين ـ كما كان بالنسبة لمنشدى هوميروس ـ هو إقناع الجمهـور وتسـليته وتحريك مشاعره. ولقد لاحظ البحاثة لورد أن أفدو ميديدو ڤيتش ـ سـالف الـذكر ـ يخلع على شخصياته الملحمية لمسة إنسانية آسرة، ممـا يعـنى أن الإنشـاد الملحمـى بالنسبة له ـ كما كان بالنسبة لمنشدى هـوميروس ـ كالإخـراج المسرحـى الخـلاق، أو كالأداء الموسيقى المبدع للسيمفونيات، بمعنى أن كل حفل إنشادى له مذاقه الخـاص. ولاحظ لورد كذلك أن بعض المنشدين يحفظون الأغـانى الملحميـة الـطويلة بمجـرد سماعها مرة واحدة ولأول وهلة.

المهم أن المشكلة الهومرية التى لم يحلها إكتشاف معرفة الموكينيـين للـكتابة لأنهـا آنذاك لم تستخدم فى تدوين الأدب بل فى المعاملات الرسمية بقصـور الملـوك. هـذه المشكلة بدأت تستسلم للحل المقنع بفضل الدراسات الفولكلورية الحـديثة ليس فقـط

فى بلاد الإغريق وأوروبا بل فى أنحاء الدنيا كلها ولاسيا أفريقيا. ويمكن القول دون أدنى مغالاة أن البحث عن هوميروس يجرى الآن فى أدغال هذه القارة السوداء!

أما الوزن السداسى نفسه (hexametron) أداة الشعر الملحمى القوية فهو جزء من تركة الحضارة الموكينية على ما يبدو. فما كان ليصل إلى هذه القوة والعظمة كما هو عند هوميروس لولا أنه كان قد مر بفترة طويلة من التطوير والصقل. إنه وزن يقوم على التقسيم الكمى لا الكيفى، أى لا يقوم على النبرة بل على الحروف والمقاطع بمقدار طولها وقصرها، أى على الزمن الذى يأخذه كل منها فى النطق. ومع أن الشعر الأوربى المعاصر يقوم أساسا على النبرة فإنه من الراجح أن التقسيم الكمى كان هو الأصل وهو المتبع فى لغات الأسرة الهند - أوزبية بصفة عامة. فهو موجود فى السانسكريتية والفارسية على سبيل المثال. وهو نظام أكثر طواعية وإستقرارا من النظام القائم على النبرة. لأن الأول يقوم على مبدأ ثابت وهو أن الحرف أو المقطع الطويل يأخذ من الوقت ضعف ما يأخذه الحرف أو المقطع القصير عند النطق. وكل مقطع يأخذ حجمه الطبيعى، كما تحسب الحروف المتحركة والساكنة فى العملية كلها. وإصطلح الناس على أن هذه الحروف طويلة وتلك قصيرة وتركوا بعضها محايدا أى يمكن أن يكون طويلا أو قصيرا.[٢٦].

والوزن السداسى مكون من ستة أقدام، وكل قدم مكون من داكتيلون أى مقطع طويل متبوع بآخرين قصيرين (- u u).* ويمكن أن يستبدل بأى قدم من الأقدام الستة الداكتيلون قدم سبوندى أى مقطعان طويلان (– –). بل إن القدم السادس يمكن أن يقتصر على مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير (U –).

ولا نعرف أين إخترع الوزن السداسى فلا مثيل له فى الشعر السامى أو الحيثى القديم. وقيل إنه جاء من جزيرة كريت المينوية، ولكننا لا نعرف عن لغة هذه الحضارة ما يكفى للتثبت من ذلك. الأرجح إذن أنه إختراع إغريقى قائم على التقسيم الكمى المعروف فى أسرة اللغات الهند أوربية. ولقد ساعدت طبيعة اللغة الإغريقية

* العلامة – تعنى حرفًا أو مقطعًا طويلاً والعلامة U تعنى حرفًا أو مقطعًا قصيرًا وهى علامات متداولة ومعروفة فى علم العروض الإغريقى.

نفسها على إختراع هذا الوزن، فهى تتناسب معه تماما. وعلى أية حال فإن هذا الوزن قد عاش فيما بين ١٤٠٠ق. م تقريبا وحتى آخر ملاحم العصر القديم فى القرن الخامس الميلادى. وقد ينازعه أى وزن آخر فى طول البقاء ولكنه يقف بلا منازع من حيث أنه لم يفقد شيئا من كيانه الأساسى طوال حياته مع حدوث تطور لغوى وفكرى ضخم، بل ومع تنوع الموضوعات التى صيغت فيه من الملاحم مسرفة الطول إلى الأغانى القصيرة للغاية.

ومع أن أغلب مفردات هوميروس جاء من ميراث قرون طويلة من التقنية الملحمية الشفوية المألوفة والمتعارف عليها بعد فترات طويلة من الإنشاد والصقل، إلا أنها ليست مفردات مصطنعة أو غير مؤثرة على خيال السامع أو القارئ، بل إنها تفوق فى تأثيرها المفردات المنحوتة والمبهرة. ليست لغة هوميروس هى لغة الحديث اليومى فى عصره، ولكنها لغة متعارف عليها كإبداع فنى للإنشاد الشفوى. وتجمع بين القديم والحديث، بل وتمزج بين مختلف اللهجات السائدة هنا وهناك فى بلاد الإغريق. ومع أن لغة الشعر الإغريقى بعد هوميروس ليست من المألوف الموروث والمتعارف عليه بنفس الدرجة كما هو الحال فى ملحمتيه، إلا أنها على أية حال لغة متعارف عليها أيضا. وحتى بعض الشعراء الغنائيين مثل سافو وألكايوس وأناكريون الذين حاولوا إستغلال لغة الحديث اليومى فإنهم أيضا إستخدموا بعض مفردات المألوف الشعرى، أى التى لا تستخدم إلا فى الشعر. ذلك أن الذين إخترعوا الوزن السداسى إخترعوا معه صيغا لغوية مناسبة له، وأصبحت أنموذجا ليس من السهل تجاوزه. وما يصلح للشعر الملحمى الجيد من مفردات يصلح أيضا للشعر الغنائى وغيره. ولذلك قلد الشعراء الإغريق هوميروس بصفة مستمرة. وهنا يكمن السر فى أن لغة الشعر الإغريقى ظلت بعيدة عن لغة التخاطب اليومى. وكان لذلك ميزة عظيمة وهى أنه لو أن كل شاعر كتب بلهجته المحلية لما فهمته جماهير المناطق الأخرى حيث يتكلمون لهجات مختلفة. بل لعل ما نحسبه ميزة هو السبب أصلا فى إصطناع لغة متعارف عليها للشعر والأدب.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن لغة الأدب والشعر عند الإغريق ليست متجمدة مع أنها مصطنعة إلى حد ما. فللشاعر مطلق الحرية لا فى أن يستخدم الكلمات المألوفة



شكل ٤

على اليسار هيكتور يودع زوجته أندروماخى، وعلى اليمين باريس مع هيلين. إناء من خالكيس يؤرخ بعام ٥٣٠ - ٥٢٥ ق. م وهو محفوظ الآن بمتحف مارتن ڤون ڤاجنر (أنظر ص ٤٣)

أو الموروثة فحسب بل فى أن ينحت كلمات جديدة على شاكلة الكلمات القديمة، وأن يستغل المترادفات والأشكال البديلة، بل وأن يطعم لغته بمفردات محلية. فلغة الأدب والشعر الإغريقية إذن لغة متعارف عليها دون أن تكون جامدة فهى دوما متجددة. ولقد ساعد على التجديد عدم وجود وسيلة إتصال جماهيرية ثابتة. بل إن فن تدوين الأدب نفسه لم يعرف إلا مؤخرا. ومما لا شك فيه أن التدوين هو الذى يثبت اللغة ويحفظها من الضياع، ويقف حجر عثرة فى طريق إدخال تغيرات جوهرية عليها. أما التناقل الشفوى للأدب فهو الذى يسمح بحرية أكبر فى التغيير والتطوير.

٣ - ما بعد هوميروس

إدعى بعض أتباع هوميروس أنهم من نسله وحملوا لقب « أبناء هوميروس » (Homeridai). ورغب الشعراء من بعد هوميروس أن يكملوا قصة « الإلياذة » و « الأوديسيا ». ومن هنا جاءت الأشعار الملحمية التى درج الناس على تسميتها بالحلقة الملحمية (epikos kyklos) أو حتى ببساطة « الحلقة » (kyklos). وهى ثلاثة عشر قصيدة تقريبا لم تصلنا منها سوى شذرات متفرقة. ونعرف عناوينها وهى كما يلى : - « القبرصية » أو « قصة قبرص » (Kypria)، « والأثيوبية » أو « قصة الأثيوبية » (Aithiopis)، « والإلياذة الصغيرة » (Mikra Ilias)، و « تدمير طروادة » أى إليون (Iliou persis)، و « رحلات العودة » (Nostoi) و « التيليجونية » أو « قصة تيليجونوس » (Telegonia)، و « معركة المردة التيتانيس » (Titanomachia)، و « الأوديبية » أو « قصة أوديب » (Oidipodeia)، و « الطيبية » أو « قصة طيبة » (Thebais)، « والإبيجونوى » (Epigonoi) أى « الخلفاء » وتدور حول قصة « الهجوم الناجح لأبناء السبعة ضد طيبة »، « ورحيل أمفياروس » (Amphiaraou exelasis)، « فتح أويخاليا[٢٧] » - وهى مدينة بجزيرة يوبويا - (Oichalias halosis) و « فوكايس » (Phokais) أى « قصة فوكايا »[٢٨].

ولقد إنتقد أرسطو[٢٩] شعراء الحلقة الملحمية لفقرهم فى الإبداع وعجزهم عن إتقان البنية الشعرية لقصائدهم. ومما لا شك فيه أن هؤلاء الشعراء يمثلون الخطوة الأولى فى خط المنحنى الطويل الذى سار فيه الشعر الملحمى بعد هوميروس. وكان مثل هؤلاء الشعراء لا يزالون ينظمون أشعارًا ملحمية إبان القرن الخامس والرابع، ولكنها أشعار فقدت قوتها ودفئها. ذلك أن شيوع الكتابة وفن تدوين الأدب يعنى أن الشعراء شرعوا يهجرون رويدا رويدا تقنيات الأدب الشفوى ليدخلوا مرحلة التأليف المدروس، أى البعيد عن العفوية والتلقائية والمشبع بالعقلانية، وإعادة التفكير والصياغة والمراجعة وما إلى ذلك. فهم ينتقون الكلمات بعناية شديدة،

ويستخدمون أساليب منمقة ومصطنعة، ويتحدثون بلغة فيها الذاتية التى تعى نفسها بنفسها. ومما لا شك فيه أن هذا مسار التطور الطبيعى، ولكنه على أية حال مخالف لطبيعة الشعر الملحمى ومناقض لإزدهاره.

وتعزى لأتباع هوميروس أيضا ما إصطلح على تسميتها بـ« الأناشيد الهومرية » التى تؤرخ فيما بين القرن السابع والخامس. إذ كان من المعتاد أن يقدم المنشد الملحمى لأبيات أية ملحمة يتغنى بها بإستهلال طويل - أو قصير - يتوجه به متضرعا لإله من الآلهة ولا سيما من تقام حفلة الإنشاد تكريما له. فكان الشاعر الهرمرى المتمرس يستهل إنشاده «للإلياذة» أو «القبرصية» مثلا بقصيدة من عندياته قد تصل إلى عدة مئات من الأبيات. أو قد يكتفى بإستهلال بسيط وعابر لا يتعدى بضع أبيات. النشيد الهومرى إذن مجرد إستهلال (prooimion) كما كان يسمى أحيانا فى العالم القديم. ولقد وصلنا ثلاث وثلاثون نشيدا (أو إستهلالا) هومريا. وتحتل من بينها ستة أناشيد مكانة خاصة لما لها من أهمية كبرى. وهى نشيد رقم ٢ (إلى ديميتر) ورقم ٣ (إلى أبوللو) ورقم ٤ (إلى هرميس) ورقم ٥ (إلى أفروديتى) ورقم ٧ (إلى ديونيسوس) ورقم ١٩ (إلى بان). ومن الملاحظ أن هذه الأناشيد الإستهلالية تنتهى فى الغالب بعبارة تعنى «ولكنى سأذكرك (ويعنى الإله أو الإلهة) وسأذكر أغنية أخرى» ويعنى المقطوعة الملحمية التى سينشدها بعد هذا الإستهلال من هوميروس أو غيره.

والجدير بالذكر أن النشيد الهومرى «إلى أبوللو» هو الذى أوجد الإعتقاد السائد بأن هوميروس كان أعمى. لأن المؤلف يقول أنه إذا سئلت الجوقة: «من أعذب الشعراء؟ ستجيب: رجل أعمى يسكن خيوس ذات الصخور» (بيت رقم ١٧٢). ولقد عارض اللورد بيرون هذا البيت بقوله «الرجل المسن الأعمى فى جزيرة خيوس الصخرية» ولكنه كتب إسم الجزيرة خطأ هكذا (Scio)!

أما النشيد «إلى ديميتر» فهو الذى يسرد بالتفصيل قصة إختطاف بيرسيفونى وتأسيس عبادة أسرار إليوسيس. والنشيد «إلى أفروديتى» هو الذى يحكى قصة أينياس بن انخيسيس من أفروديتى نفسها وهى الأسطورة التى قامت عليها «إينيادة» فرجيليوس أمير الشعر اللاتينى فلها علاقة بقصة تأسيس روما نفسها. ولقد ترجم

شيللى هذا النشيد إلى الإنجليزية فإكتسب شهرة واسعة فى الأدب الإنجليزى والعالمى.

ويختلف شعراء الأناشيد الهومرية عن هوميروس فى تصوير الآلهة، إذ يظهرون عندهم بصورة أكثر صقلا وتطورا. وإن كان هؤلاء الشعراء ينسبون إلى الآلهة بعض ما يرد عند هوميروس من هفوات بشرية كالخداع والكذب. وأكثر من ذلك فإنهم يقدمون الآلهة وهم يرقصون فوق الأوليمبوس وتشترك معهم ربة الإنسجام أو الهارمونيا (Harmonia) وربة الشباب. وهناك ترى كل إله وقد لف ذراعيه حول خصر إلهة ما وراح أبوللو يعزف على قيثارته! ومع ذلك فإن قصص الآلهة عند هؤلاء الشعراء الهومريين قد أصبحت بصفة عامة أكثر تهذيبا وتشذيبًا ولاسيما ما يتصل بالأعمال العنيفة أو الوحشية. كما لم يعد عالم الآلهة مغلقا عليهم بل إزداد إنفتاحا على عالم البشر. ولقد ظلت الأناشيد الهومرية لا شخصية أى لا ذاتية، بيد أن الشعراء لم يخفوا أنفسهم بنفس الدرجة التى تخفى بها هوميروس وراء ملحمتيه. إذ بدأ الشاعر الهومرى الجوال يتضرع للإله أو الإلهة أن تجزيه خيرا على قصيدته بأن تمنحه السعادة. وهذا يعنى أن المنشدين الملحميين لم يعودوا مكتفين بهبات الأمراء وشرعوا يفرضون أنفسهم على قصائدهم ومسامع جمهورهم. وفى الجزء الأول من النشيد الهومرى «إلى أبوللو» الذى كان ينشد فى جزيرة ديلوس، وبعد أن يحدثنا المنشد عن الجماعة المرحة التى تجمعت فوق هذه الجزيرة التى ولد عليها الإله أبوللو، يطلب من مستمعيه أن يتذكروه وأن يتذكروا أغنيته فيقول (أبيات ١٦٥ - ١٧٥):

«أى أبوللو وأرتميس ألتمس منكما الرحمة والعطف. وبعد فوداعا لكم جميعا. ولتتذكروننى من الآن فصاعدا أيتها العذارى! عندما يأتيكن هنا فى قابل الأيام أى فرد من أبناء الأرض الكادحين ليسألكن:

يا عذارى أخبرننى أى رجل هو بحق أعذب المنشدين
جاءكن هنا، وبعث فى نفوسكن السرور أكثر من غيره؟
فلتجب كل واحدة منكن، ولتكن إجابتكن الجماعية:
هناك رجل أعمى يعيش فى خيوس الصخرية
أغانيه هى أجمل الأغانى جميعا الآن ومستقبلا

وسأحمل صيتك معى طيبا أينما رحلت متجولا
فى الأرض عبر المدن وبين كل ساكنيها
وسيصدقنى الناس أجمعين لأن الحق هو ما أخبرهم به»

وهذه الفقرة تكشف النقاب عن منشد مَلحمى محترف يقوم بالدعاية لنفسه ولفنه أمام بنات ديلوس العذارى أو بواسطتهن، لأنهن كن يرقصن فى أثناء إنشاده، إنه يتباهى بقدراته الفنية ومع ذلك يبدو أنه كان فقيرًا. ومع أن هذا النشيد يقوم على موضوع غير ذاتى لأنه يحكى قصة أبوللو، إلا أن ناظمه قد أدخل بعض الكلمات والعبارات التى تحدثنا عن فنه وحرفته وظروف معيشته. ولقد كان القدامى يعتقدون أن هذا النشيد من نظم هوميروس نفسه، ولعل هذا الإعتقاد هو المسئول عن خلق أسطورة أن هوميروس كان أعمى. وهو الأمر الذى قبل به ثوكيديديس نفسه المؤرخ الحصيف والناقد العالم. ومن العسير أن نقبل بنسبة هذا النشيد إلى هوميروس لأن لغته ليست هومرية تماما، إذ تنقصها الدقة والثبات الهومريان. ومن المحتمل أن المنشد الذى كان على وشك أن ينشد من أشعار هوميروس يحاول تقمص شخصيته، ويطالب لنفسه بالمكافأة التى يستحقها مثل هذا الشاعر الموقر. إنه أسلوب إذن يؤكد به المنشد الهومرى ذاته، لأنه يزج بعمله إلى أعماق الناس، وينتزع إنتباه جمهوره الواسع والمختلط، ويستغل شهرة المكان المقدس - أى ديلوس - الذى تنشد فيه الأشعار. على أية حال فإن صمت الشاعر الملحمى وتخفيه قد إنتهى وإلى الأبد. فهنا نجد المنشد الهومرى رغم قدره المتواضع يطالب لنفسه بقدر من تأكيد الذات. وهذا يعنى أن الشعر الذاتى قد بدأ يطرق الأبواب أو بالأحرى يطل من بعض نوافذ الشعر الملحمى التقليدى نفسه، وهو شعر يطمس ذات الفرد بطبيعة الحال لأنه يتغنى ببطولة الشعوب لا الأفراد[٣٠].

الفصل الثانى

هيسيودوس : الإنسان الفرد والشاعر المعلم

١ - ما بين الشعر الملحمى والتعليمى

يمثل هيسيودوس المرحلة الإنتقالية بين الشعر الملحمى والقصائد الذاتية أو ما نسميه الشعر الغنائى، ولذلك نجده يجمع بين خصائص الملحمة وظهور الروح الفردية وهذا ما سنحاول تبيانه فى الصفحات التالية، بعد الإشارة إلى المتغيرات فى بنية المجتمع الإغريق.

على الصعيد السياسى كان النظام الملكى لا يزال موجودًا إبان القرن الثامن فى بعض أنحاء بلاد الإغريق، ولقد كان الملوك والأمراء فى بلاطهم - كما رأينا - رعاة الشعر الملحمى وحماة المنشدين الهومريين. فلما جاء القرن السابع حل محل الملوك فى مناطق كثيرة مجموعة من النبلاء إقتسمت فيما بينها السلطان والامتيازات الملكية فيما يعرف بنظام حكم الأقلية أى الأوليجارخية (Oligarchia) وترتب على ذلك أن شعر أفراد هذه الفئة القليلة الحاكمة بالإزدهار والزهو فحاولوا أن يلفتوا الأنظار إليهم وإلى عهدهم، فتحولوا عن الماضى وركزوا إنتباههم على الحاضر، أى لم يعد المهم الآن هو التغنى بالأنموذج البطولى القديم، كما فى الملاحم بل الإشادة بالقيمة الشخصية للإنسان الحى والعناية بكيان الفرد الموجود على ظهر الأرض. ومن ثم عزف الناس عن الشعر الملحمى الذى يطمس الذات ورغبوا فى أشعار يرون فيها أنفسهم فتملأ حياتهم وتثريها بتسجيل حوادثها الكبيرة والبسيطة، وسرهم أن يروا أعمالهم اليومية موضوعًا لكلمات منغمة يمكن أن يتغنوا بها هم والأجيال القادمة. وكانت هذه الكبرياء الأرستقراطية هى التى ولدت مفهومًا جديدًا لقيمة الإنسان. والمفهوم الجديد يختلف عن المفهوم الهومرى القائم على عبادة الكرامة والشرف. إنه

مفهوم يقوم على أشياء أخرى كثيرة كان هوميروس نفسه واعيًا بها ولكنه رآها غير ملائمة للبطولة، فإكتفى بالإشارة إليها فى تشبيهاته المملوءة بمشاهد مستوحاة من الحياة المعاصرة له. أما الآن فقد صارت هذه المشاهد من الحياة اليومية والأعمال العادية هى لُب الشعر وجوهره وسبب وجوده. وهذا تحول ضخم فى الرؤية الإغريقية للفن عمومًا والشعر بصفة خاصة.

ومن المرجح أن الشعر الذى كان موجودًا حتى قبل هوميروس كان يضم نوعًا ذاتيًا ولكنه - أى النوع الذاتى - كان يحتل مكانة أكثر تواضعًا من الشعر الملحمى الذى إحتمى بالملوك وتمسح ببلاطهم. فلما إنزوى الشعر الملحمى وخبا نوره الوهاج، كان من الطبيعى أن يبرز الشعر الذاتى الغنائى وأن يخرج من مكمنه ويحاول بسط نفوذه وتوسيع رقعة شعبيته. ولكن هذا لن يتم سريعًا، بل تدريجيًا، متخذًا أكثر من مسار، لأنه كانت هناك أكثر من وسيلة للتعبير عن الذات. المهم أن الشعر نزل من علياء الملحمة وسماء الملوك إلى أرض الواقع وحياة الشعوب، ليسير على قدمين بين الناس فى حياتهم اليومية، ولأول مرة نستطيع أن نعايش الإغريق، وأن نراهم كما رأوا هم أنفسهم فى أشعار لا تمسرح الأساطير القديمة بل تتحدث عن صانعيها.

ولقد ساهمت الإكتشافات الأثرية الحديثة فى كشف النقاب عن مسار هذا التحول فى مفهوم الشعر الذى يعود إلى أيام هوميروس نفسه. إذ عثر على إناء (إبريق) للخمر فى أثينا مرسوم على الطراز الهندسى وعليه نقش يبدأ بالبيت السداسى التالى :

«ذلك الذى من بين جميع الراقصين يصنع أعذب المتعة»[٣١].

ويؤرخ هذا الإبريق حامل النقش بعام ٧٢٠ تقريبًا ويبدو أنه كان جائزة منحت لراقص ماهر لا يتبع أسلوبًا زخرفيًا وإنما يتبنى أسلوبًا راقيًا فى فن الرقص مما أثار إعجاب بعض المشاهدين. ما يهمنا على نحو خاص أن البيت المترجم يتحدث عن مناسبة إجتماعية معاصرة وواقعة بعينها عايشها ناظم البيت. ومع أن كلمات هذا البيت تنم عن حسن إختيار، فهى منتقاة بعناية. إلا أنها تعكس الموروث الملحمى

المألوف الذى ليس من الضرورى أن يكون هومريًا. ومؤلف هذا البيت فيما يبدو ينتمى إلى طبقة إجتماعية أعلى من تلك التى تمتع بها شعراء الأناشيد الهومرية، ومن يدرى؟ لعل الذى نظمه هو نفسه الذى أهداه مكافأة للراقص الرائع، وينبغى أن لا تفوتنا الإشارة إلى أنه حتى فى هذا الوقت المبكر أصبحت الكتابة تلعب دورًا بارزًا فى عالم الحياة والفنون، حتى أنها قد صارت قادرة على تسجيل الشعر.

وهناك كأس من الطراز الهندسى أيضًا عثر عليه فى بيثيكوساى الواقعة فى جزيرة إيسخيا بخليج نابلى ويؤرخ بما قبل عام ٧٠٠. ونقش عليه القول الإستهلالى الغريب التالى: «أنا كأس نيستور» ويبدو أن هذا الكأس يحمل نقشًا سحريًا قصد به صاحبه أن يكسب حب من يهواها لأنه مكون من بيتين سداسيين ترجمتها كما يلى:

«دع كل من يشرب من كأس هذا الرجل، يقع على الفور فريسة للرغبة التى توحى بها صاحبة التاج الجميل أفروديتى»[٣٢].

وهنا مرة أخرى نجد الوزن السداسى والأسلوب اللغوى الملحمى هما أدوات التعبير المألوفة، ومن ثم فيمكن أن نستخلص من هذا المثال - وسابقه - أنه فى الجزء الأخير من القرن الثامن رغب الناس فى التحدث عن أحوالهم السائرة ومشاعرهم الآنية، فلم يجدوا أمامهم سوى وزن ولغة الملاحم. أى أنهم عبروا عن أنفسهم وحياتهم المعاصرة فى قالب الشعر الشفوى الموروث والتقليدى. ومع أنه من الطبيعى أن تكون لهذا التراث تنويعاته المحلية والمتباينة، إلا أن جوهره واحد لا يتغير. المهم أن الشعراء الصغار إستطاعوا بعبقريتهم أن يطوعوا الفن الملحمى العملاق لأغراضهم الشخصية الصغيرة، فنجحوا بذلك فى تغيير مسار الفن الشعرى كله. لقد أصبح الشعر الملحمى يجزأ إلى مقطوعات صغيرة تعالج موضوعات معاصرة أى أنه لم يعد شعرًا ملحميًا بالمعنى السليم.

وإذا كان الشعر التعليمى قد نبت إنعكاسًا للتغيرات التى طرأت على المجتمع والحياة إبان الفترة التى عاش فيها هيسيودوس، فمن الملاحظ أيضًا أن هذا الشعر يضم أعمالاً وقصائد ليس لها من قاسم مشترك سوى أن موضوعها ليس هو الحب

أو الحرب بل العلم والفلسفة أو أى فن من الفنون الحرفية. والجدير بالذكر أن الإغريق لم يعتبروا الشعر التعليمى غرضًا مستقلاً من أغراض الشعر ولكنهم صنفوه تحت إسم « الملاحم » Epe وهذا الفن الشعرى فى الحقيقة قد نشأ عند الإغريق بصورة تلقائية. وقد يزعم البعض أن هذا الفن محكوم عليه بالزوال لأنه يقوم أساسًا على المزج بين عناصر متباعدة ومكونات متنافرة. بيد أن البحث فى إزدهار هذا الشكل الفنى فى العالم القديم (حيث بلغ الذروة لدى الرومان) وأسباب هذا الإزدهار يكتسب أهمية خاصة لأنه سيساعدنا على فهم طبيعة هذا الفن.

ويمثل هيسيودوس بالنسبة للشعر التعليمى ما يمثله هوميروس بالنسبة للشعر الملحمى أى المصدر والمنبع والعلامة المميزة، كلاهما ظهر فى فجر الأدب الإغريق. ولكن بينما وضع هوميروس بملحمتيه إطارًا محددًا وثابتًا للشعر الملحمى فإن قصائد هيسيودوس « الأعمال والأيام » Erga Kai Hemerai « وأنساب الآلهة » Theogonia لا تمثل سوى بداية قوية ودافعة نحو تجارب أوسع وأشمل وأكثر تشعبًا. فليس فى قصائد هيسيودوس من وضوح الشكل إلا القليل كما أن الشاعر قد خلع على قصيدة « الأعمال والأيام » بالذات من شخصيته وظروفه الخاصة ما قد حال بين الأجيال التالية له ومحاولة تقليدها تقليدًا مثمرًا.

ومما يلفت النظر أن الملامح الرئيسية للشعر التعليمى ترتبط بملامح الشعر الملحمى. بل إن أهم ما يميز الشعر التعليمى هو الإرتباط الوثيق بالملاحم شكلاً ومضمونًا. ففى قرون ما قبل الأدب المدون فى بلاد الإغريق كان الإنشاد فى الوزن السداسى - كما رأينا - هو الوسيلة المثلى لتناقل الأخبار والمعارف جيلاً بعد جيل. ولقد تم ذلك التناقل بطريقتين مميزتين الأولى هى رواية الأساطير شفاهة وقد إنتهت هذه الطريقة السردية بالإغريق إلى الملاحم الهومرية. أما الطريقة الثانية فهى الأسلوب غير السردى والذى شاع بوجه خاص فى منطقة بويوتيا وهى المادة الفولكلورية التى نقحها وصقلها هيسيودوس. إن قبولنا بوجود علاقة ما بين تراث ما قبل هوميروس وتراث ما قبل هيسيودوس قد يساعدنا على فهم الطابع الهومرى لأشعار هيسيودوس التعليمية. ويتمثل هذا الطابع أول ما يتمثل فى إستخدام الوزن السداسى الملحمى لأداء غرض تعليمى. كما أن أشعار هيسيودوس حافلة باللهجة أو

اللهجات الهومرية وهناك عبارات بأكملها منقولة من « الإلياذة » و« الأوديسيا » يضاف إلى ذلك أن هيسيودوس قد ملأ قصيدتيه بفقرات سردية صيغت بأسلوب ملحمى قح ولو أنه غير مصقول فى بعض الأحيان. صفوة القول أن الشعر التعليمى الذى إبتدعه هيسيودوس كان ذاأصول ملحمية إلى حد كبير. ومما يؤيد رأينا أن الشعراء التعليميين المتأخرين الإغريق منهم والرومان قد ورثوا ذلك عن هيسيودوس. إذ ظلت الروابط وثيقة بين الشعر التعليمى والشعر الملحمى. ولقد إلتزم كل الشعراء - فيما عدا أوفيديوس (٤٣ ق. م - ١٨ م) - بالوزن السداسى كما إستلهموا التعبيرات الملحمية وتعلموا كيف يمزجون المقطوعات الوصفية بأخرى قصصية. وقد فعلوا كل ذلك بوعى كامل وعن قصد معلن ونية واضحة ومبيتة ذلك أنهم توخوا أن يقتفوا أثر رائدهم هيسيودوس فى تبنى الأساليب الملحمية.

ورابطة أخرى بين الشعر الملحمى والتعليمى نجدها فى مناجاة هيسيودوس، الإفتتاحية لربات الفنون. على أن مناجاة هيسيودوس هذه للإلهات الملهمات تمتزج على نحو تلقائى بدعاء إضافى لزيوس راعى العدالة القدير (« الأعمال والأيام » بيت ٢ - ١٠). فى ذكر زيوس بصفته المميزة هذه فى بداية القصيدة تقليد إبتدعه هيسيودوس وإتبعه بقية الشعراء التعليميين، أى الإستهلال بمناجاة الآلهة المتخصصين والمتصلين صلة وثيقة ومميزة بموضوع القصيدة. هكذا ناجى آراتوس (المولود عام ٣١٥) فى مطلع قصيدته « الظواهر » زيوس. وهذه القصيدة تعد صياغة شعرية بالوزن السداسى لأبحاث فلكية، وهو يناجى زيوس لأنه بالأساس رب السماء والأفلاك. وبالمثل ناجى كل من لوكريتيوس (حوالى ٩٩ - ٥٥) وأوفيديوس (٤٣ ق. م - ١٨ م) فى مطلع قصائدهما التعليمية الربة فينوس (أفروديتى). وفعل فرجيليوس (٧٠ - ١٩) نفس الشىء عندما نظم « زراعياته » إذ إستهلها بمناجاة الآلهة الزراعيين.

٢ - الأعمال والأيام

لعل «أنساب الآلهة» تعد إحياء للشعر القديم الذى كان موجودًا قبل هوميروس وإقتصرت موضوعاته على قصص الآلهة دون البشر. أما قصيدة «الأعمال والأيام» فهى قصيدة تدور حول موضوع شخصى وقضية ذاتية. لقد وضع هيسيودوس نفسه فى مقابلة أو معارضة سافرة للموروث البطولى فنجده يناقض ويناهض هوميروس وتصويره للحياة التى كانت تتركز حول النبلاء والأمراء فى قصور الملوك. ذلك أن هيسيودوس قد رأى الحياة من زاوية الفلاح الكادح، الذى تطحنه مشاكل حياته ومشاغل أعماله وهموم حاضره. وإذا كان هوميروس يقدم لنا ماضيًا متوهجًا ودراميًا فإن هسيودوس بواقعية لا تعرف التردد يصور الحاضر المضنى وغير الواعد بأية مكافأة من نوع خاص للمكدودين سوى لذة الحياة بضمير مستريح. وتحكى الأساطير أن هيسيودوس دخل فى مسابقة شعرية مع هوميروس. وفاز الأول الذى أعطاه حكم المسابقة - الملك بانيديس (Paneides) - الجائزة المرصودة. وقد تكون هذه الأسطورة من ذلك النوع التفسيرى، بمعنى أنها حيكت لتبرر الإختلاف الواضح بين الشاعرين وإزدياد شعبية الشاعر الأحدث على حساب زميله الأقدم. وتسلط الأسطورة مزيدًا من الضوء على نفسها عندما تقول أن هيسيودوس كان قد هزم أمام هوميروس عندما تبارزا فقرة بفقرة، بيد أن الجائزة أعطيت له لأنه إجمالاً يتغنى بالزراعة والسلام لا بالحرب والضرب والتخريب. وهكذا تضع الأسطورة هيسيودوس فى مكانه الصحيح الذى إختاره هو لنفسه.

لقد أوضح لنا هيسيودوس منذ إفتتاحية «الأعمال والأيام» التى تضمنت الدعاء لزيوس رب العدالة أن فكرة العدالة هى بيت القصيد. بل إنه يعود فيقول (ب ٢٧٥ - ٢٨١):

«أنصت لصوت العدالة وأهجر أية فكرة للعنف، هذا هو القانون

الذى وضعه زيوس للبشر. إن الأسماك والحيوانات المفترسة والطيور المتوحشة تأكل بعضها بعضا لأنها ليست لديها أية فكرة عن العدالة. أما البشر فقد وهبهم زيوس العدالة، وهى التى ثبت أنها أحسن ما يملكون على الأرض. لأن زيوس يهب الرخاء والإزدهار لكل من يرى الحق ويرغب فى أن يتناقش حوله».

ويقول هيسيودوس عن العمل الشاق وقيمته (ب ٣٠٢، ٣٠٨ - ٣٠٩، ٣١١ من نفس القصيدة):

«المجاعة رفيق دائم للرجل العاطل، ومن العمل يصبح المرء غنيًّا، ويمتلك قطعانًا من الماشية والأغنام. وبالعمل أيضًا يصبح الإنسان أكثر قربًا من الآلهة. ليس العمل عارًا ولكن العار أن لا تعمل».

ويسمى هيسيودوس اللص «نائم النهار» (hemerokoites). ولعل هذه العبارات الوعظية والأمثال الحكمية من الموروث الشعبي المألوف الذى كان الفلاحون وغيرهم يرددونه قبل هوميروس وحتى عصر هيسيودوس. ومن ثم فإن عمل الأخير إقتصر على مجرد إلتقاط وإعادة صياغة هذه الأقوال صياغة شعرية عصرية. وإن كان ذلك قد حدث فعلاً فإنه لا يعيب هيسيودوس، بل على النقيض من ذلك يعطى لأشعاره قدرًا أكبر من الأهمية. لأن المصدر الشعبى هو الذى صنع أعظم أعمال الشعراء التعليميين وغير التعليميين، هو الذى يشكل السبب الرئيسى لنجاح الأعمال الفنية بصفة عامة.

وفى قصيدة «الأعمال والأيام» يضع هيسيودوس تقليدًا آخر فى الشعر التعليمى ألا وهو أسلوب «الخطاب المفتوح». وهذا الأسلوب بلا شك يزيد من وقع الإرشاد على النفوس فى الأشعار التعليمية. فهيسيودوس دائمًا يخاطب أخاه بيرسيس، وفى خطابه يمتزج عنصر الإحساس بالمرارة وحسن النية يقول مثلاً فى بيت ٢٨٦ :

«إننى أخاطبك أنت يا بيرسيس أيها الأحمق إلى حد كبير وسوف أخبرك...».

ويؤنب الشاعر أخاه بسبب ظلمه الفادح، إذ إغتصب نصيب هيسيودوس فى

الميراث، ورشى السلطات المحلية أو كما يسميهم هيسيودوس مستخدمًا المصطلح الهومرى «الملوك». ولأنه من ناحية أخرى متكاسل ويرى أن التعدى على حقوق الغير والظلم هما أقصر وأسهل طريق نحو تحقيق كسب غير مشروع ولكنه سريع (ب ٢٧ - ٤١، ٣١٤ - ٣١٦، ٢٩٦ - ٤٠٤).

وينصح هيسيودوس أخاه بيرسيس بأن يختار الصراط المستقيم وأن يتجنب طريق الضالين، لأن السماء تتولى ثواب المستقيمين وعقاب المسيئين هم ومدنهم (ب ٢١٣ - ٢٤٧). ويقول لبيرسيبس «إسمع يا بيرسيس إنه لمن السهل أن يأتى المرء أعمال الشر، والصعب هو أن يكون الإنسان ممتازًا. لذا فأنصت لنصيحتى، ونحى جانبًا عنك الخجل المزيف من العمل اليدوى، وإجتنب الأساليب الخسيسة» (٢٨٦ وما يليه).

ورغم أن هذه المواعظ مزدوجة أى قصد بها هيسيودوس إلى جانب أخيه الجمهور العريض، ولا سيما أولئك المرتشين من الحكام والذين كانوا يرون أن الحق والعدل يكمنان فى القوة والبطش (ب ٣٨ - ٣٩). ومع أننا لا نشك فى أن هيسيودوس كان يخاطب أيضًا فلاحى بويوتيا المكدودين الذين لا يملكون إلا التمسك بفضيلة العمل والعدل أساسًا للحياة وسببًا للوجود، إلا أن بيرسيس يأتى دائمًا فى المقدمة بين ثنايا قصيدة هيسيودوس. وبهذا الأسلوب كسب العمل الأدبى التعليمى سلاحًا قويًا، سواء تم ذلك بطريقة تلقائية أو بصورة متعمدة من جانب الشاعر. ذلك أنه من الطبيعى أن يضع السامع أو القارئ نفسه موضع بيرسيس كلما صب عليه هيسيودوس هجومه أو إرشاداته. وبالمثل يستطيع القارئ أن يعتبر تزلف لوكريتيوس لميميوس موجهًا له هو. وبمقدور نفس القارئ أن يأخذ تبجيل فرجيليوس لمايكيناس على أنه يستهدفه هو شخصيًا.

فى قصيدة «الأعمال والأيام» يخاطب هيسيودوس الفقراء الذين لا يذكرهم هوميروس إلا لمامًا ولا يلعبون دورًا بارزًا فى الأدب الإغريقى بصفة عامة. وقرية هيسيودوس نفسها أسكرا قرية معزولة فى بويوتيا ومن العسير الوصول إليها. وهى لا تعجبه شخصيًا بسبب بردها الشتوى القارس وحرها الصيفى الخانق. ومع ذلك فالشاعر لم يرحل عنها قط. ولم يعبر البحر سوى مرة واحدة عندما أبحر من أوليس

إلى الجزيرة المقابلة أى يوبويا التى لا تبعد كثيرًا عن مسقط رأسه. وفى هذه الجزيرة وأثناء هذه الزيارة فاز هيسيودوس بجائزة مدينة خالكيس فوهب الجائزة إلى ربات الفنون على سفح جبل الهيليكون. ويقال أن هيسيودوس عزف عن الترحال حتى لا ينقطع عن عمله فى الحقل أو حتى لا يبتعد عن مقر ربات الفنون.

وفى أبيات ٣٨١ ـ ٧٦٤ يقدم هيسيودوس النصائح العملية المباشرة لممارسة سائر الأعمال الزراعية، وأهمها جميعا النصيحة بضرورة أن يمتلك الفلاح منزلا وزوجة وثورا للمحراث، حتى لا يحتاج إلى الإستعارة من الغير فهذا أمر معيب. وينصح الشاعر بتنظيم النسل متسائلا أليس من الأفضل أن يكون للمرء طفل واحد يعيش فى رخاء؟ وفى حالة إضطرار الفلاح للإستعانة بخادمة فلتكن بلا أطفال![٣٣] يشير هيسيودوس على الفلاحين أن يحتاطوا لبرد الشتاء القارس منذ أيام الصيف الحار نفسها. ثم يختم هذه الفقرة بوضع مبادئ متفرقة للحياة أهمها السن المناسب للزواج والحكمة فى التدبير وكياسة التصرف. أما فى أبيات ٦٦٥ ـ ٩٢٨ فيورد قائمة بالأيام المحظوظة وأخرى بالأيام المنحوسة والتى ينبغى على المرء ألا يعمل فيها.

ومن الواضح أن قصيدة «الأعمال والأيام» تعكس بالفعل حياة فلاح فقير لا حياة رجل غنى أو أمير. ويبدو بعدها الأخلاقى محدودا إذ لا يترك مجالا واسعا للكرم ولا للتفضل بفعل الخير أو التعاطف مع الفقراء أو الضعفاء غير المحظوظين. كما أنها من الناحية الدينية تضم بعض الخزعبلات التى كان هوميروس قد تخطاها وتخلص منها. بيد أن التركيز على فكرة العدالة كمبدأ كونى غام قد تقدم بنا خطوة للأمام فى رحاب الفكر الدينى.

تعد قصيدة «الأعمال والأيام» الخطوة الأولى على طريق التأمل الفلسفى التشاؤمى. وهذا ما يمكن أن ندلل عليه من نظرة هيسيودوس للمرأة فهى نظرة لا تتميز بليبرالية هوميروس شاعر البطولة. حقا إن هيسيودوس يقول (٧٠٢) أن المرء ما إستفاد قط خيرا من زوجة صالحة، وما أصابه قط أسوأ من زوجة طالحة فهى لعنة قاتلة. غير أنه بصفة عامة يعتبر المرأة فخا منصوبا للرجل أى غواية تقوده للهلاك (٣٧٣ ـ ٣٧٥). وهذا أمر واضح فى أسطورة باندورا عنده، فهى أولى النساء وأم الشرور وأس العذاب فى الحياة البشرية. بل هى المخلوق الجميل

الذى صنعه الآلهة وبعثوا به إلى الأرض من أجل تعذيب الرجال. لقد غضب زيوس عندما سرق بروميثيوس النار من أجل الناس فأمر هيفايستوس إله الصناعة والحدادة بتشكيل «باندورا» التى يعنى إسمها «مانحة كل الهدايا» أو «حاملة كل الهدايا» ومن ثم فقد ترمز إلى الأرض نفسها أم الأشياء جميعا. على أية حال كان الذى إستقبلها على الأرض هو أخ غبى لبروميثيوس ويدعى إبيميثيوس. لقد زين هيفايستوس باندورا بكل الهدايا التى وهبها لها الآلهة فحملتها فى إبريق يقبع فى قاعه الأمل، وهو ما قد يعنى الدواء لكل مآسى الإنسانية. المهم شرعت باندورا تبعثر هداياها أى شرورها فى أركان الدنيا فإمتلأت الحياة بالرذائل والرزايا(٣٤). بيد أن باندورا كانت حريصة دائما على أن تضع الغطاء فوق الابريق قبل أن يتمكن الأمل من الإفلات والخروج للناس المتلهفين على أية بارقة للأمل. ولذا فإن آلاف الشرور تهيم بين الناس وتملأ دروب الحياة فى البر والبحر، ولا يزال الأمل محبوسا فى الإبريق. ومن ثم فالحالة البشرية مستعصية وميئوس من شفائها. بيد أن هيسيودوس يقدم حلا إيجابيا وحيدا إنه العمل، الأمل الوحيد الباقى للإنسان لكى يتحمل الحياة الدنيا. وأفضل الأعمال هى الزراعة لأنها توفر الأمن الغذائى وتقضى على المجاعة. ومع أن هيسيودوس يعرف تفاصيل العملية الزراعية إلا أنه ليس سعيدا بها، إذ تسعده أكثر بعض سويعات الراحة، عندما يجلس فى ظل صخرة ليشرب الخمر واللبن أو يأكل الخبز وبعض قطع اللحم البقرى. وهى سويعات نادرة فى حياته. المهم أنه بالنسبة لهيسيودوس العمل البطولى هو عمل الفلاح فى مقابل عمل أبطال الحرب الهومريين.

وإذا كان هناك شيء من التشاؤم عند هوميروس فإنه مغلف بالعظمة البطولية المبهرة. أما تشاؤم هيسيودوس فمباشر وسافر. إنه يقول بوضوح شديد وتأكيد قاطع أن البشرية تسير من سيء إلى أسوأ، فى البداية كان العصر الذهبى القديم قدم الإنسانية، إنه عصر الوفرة والكثرة، الرخاء والإسترخاء، عصر السلام والأمان فى ظل حكم «الإله» أو «الملك» كرونوس. وعندما إختفت هذه السلالة البشرية الذهبية من على سطح الأرض حلت محلها سلالة أخرى «فضية» وتلتها سلالة «برونزية»، ومن بعد أتت السلالة الرابعة سلالة الأبطال. وهى السلالة التى

لا تستمد إسمها من أى معدن من المعادن، كما أنها السلالة التى إنقرضت فى الحروب حول أسوار طيبة وطروادة. وبعدها جاء عصر السلالة الخامسة الحديدية أى العصر الحديدى الذى يتحدث عنه هيسيودوس فيقول (« الأعمال والأيام » بيت ١٧٤ وما يليه):

« ليتنى لم أكن بين رجال الجيل الخامس، بل ليتنى
مت قبله أو ولدت بعده. فالسلالة التى توجد
الآن هى حقا سلالة حديدية ولا راحة لأحد
فيها من الأسى والإرهاق نهارا والهلاك ليلا. . . »

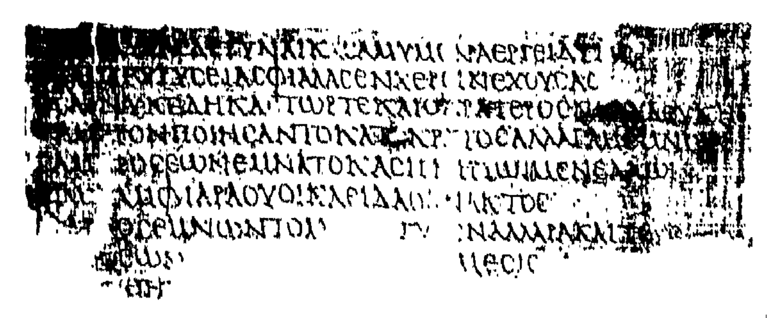
ومن هذه الأبيات يتضح بما لايدع مجالا للشك أن هيسيودوس يرى أن التاريخ تطور مطرد نحو الأسوأ أى أنه تدهور تدريجى. وهذه نظرة تشاؤمية للحياة والحضارة البشرية. ويفسر هيسيودوس هذا التدهور المتصل فى أحوال السلالة البشرية بأن الآلهة يكنون لها سوء النية والحسد والحقد. ولكننا يمكن أن نعلل سيطرة هذا التشاؤم على أشعار هيسيودوس بظروفه الخاصة وتجربته المريرة فى الحياة كما رأينا.

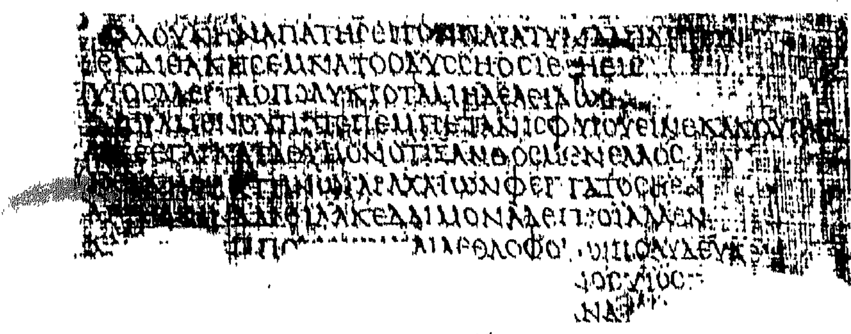
حقا إن هوميروس يشير إلى « الأقدار السماوية » التى تصدر فى هيئة أحكام وتشريعات شفوية لتصبح بمثابة قوانين غير مكتوبة لها قداستها، وذلك قبل أن تكتب الدساتير. ويتحدث هيسيودوس بمرارة المجرب عن هذه القوانين التى غالبا ما تحور لصالح الملوك والأمراء. ولذلك فهو يخاطبهم وينذرهم بأن لا ينسوا أو يتناسوا إنتقام الآلهة. فهناك « عشرة آلاف مثلثة » (أى ثلاثون ألفا أو عدد لا حصر له) من الأرباب الخالدين يمشون على الأرض مختفين وسط الضباب ليراقبوا تصرفات البشر. وزيوس الذى لا يغمض له جفن سيعاقب الأشرار فى النهاية. وكما عقد هوميروس على درع أخيلليوس مقارنة بين مدينتين إحداهما فى حالة حرب والأخرى فى حالة سلم فإن هيسيودوس يعقد مقارنة بين مدينتين أخريين، فى إحداهما تسود العدالة وفى الثانية يهيمن العنف والظلم. ولكن هيسيودوس على يقين تام - بوحى من نظرته التشاؤمية - بأن العدل ضعيف كل الضعف أمام عنفوان الظلم وجبروته. وهو يثبت وجهة نظره هذه مستخدما قصة العندليب والصقر، إذ إنقض الأخير بمخالبه على الطائر المغرد، ثم طار به إلى أجواز الفضاء قائلا له فى خيلاء :

« أيها المخلوق البائس، لماذا تصرخ؟ ها أنا، وأنا أقوى منك كثيرا قد أمسكت بك فى قبضتى، وعليك الآن أن تذهب أينما شئت أنا، هذا مع أنك طائر جميل الصوت. إننى أستطيع الآن إن أردت أن أجعلك غذائى، وأستطيع أيضا إن شئت أن أطلق سراحك. أيها الطائر البائس إنه أحمق من يحاول مقاومة الأقوى منه، لأنه لن يستطيع أن يزحزحه، ولن يناله من المحاولة إلا الألم والعار».

وهكذا فإن هيسيودوس الذى لا يفصله عن هوميروس زمن طويل يأتى مناقضا له فى كثير من النواحى، فحتى عندما يورد قصة سبق لهوميروس أن رواها يعطيها معنى جديدا. وهذا أمر واضح فى أسطورة بروميثيوس الذى خدع زيوس عندما قدم له عظام الذبيحة ملفوفة فى كثير من الدهن، بدلا من أن يقدم له صافى اللحم. فهو عند هيسيودوس ليس مشهدا كوميديا بل مصدر للشرور التى أصابت الناس. وبصفة عامة يفتقد هيسيودوس سلاسة وعذوبة الشعر الهومرى، ولكنه يتفوق عليه فى الأقوال المحكمة والمأثورات، وفى محاولته التعمق فى فهم الموقف الإنسانى فى هذا الكون. لقد طور هيسيودوس لنفسه فكرة عن ماهية الآلهة الذين وجد فيهم العزاء للمقهورين المظلومين، ورمزا خالدا لإنتصار النظام على الفوضى، وضمانا لسير العدالة وإندحار الظلم.

وترك هيسيودوس بصماته أيضا على تاريخ الشعر التعليمى فى كافة الآداب بالبناء غير المحكم الذى نظم فيه قصيدته «الأعمال والأيام». فمن الملاحظ أن العناصر المكونة لهذه القصيدة لا ترتبط ببعضها البعض إلا بخيوط واهية يمكن فصمها. فنحن ننتقل فى القصيدة من قوائم كاملة للحكم والأمثال، إلى أحداث ملحمية الطابع، إلى إستطرادات بعضها يتصل بالترجمة الذاتية للشاعر نفسه، وبعضها الآخر بعيد عن ذلك كل البعد. ثم نصل إلى مجموعات من الأفكار المفيدة حول الزراعة، وتحذيرات متشائمة عن الملاحة (أبيات ٦١٨ - ٦٩٤). فلا غرو إذن أن النقاد بعد تحليل دقيق لهذه القصيدة قد وجدوا ما يبرر الشكوك التى دارت حول وجود بعض التحريف أو الإقحام فى أبياتها. ولو أن مثل هذا التشتت فى بنية القصيدة قد يعود إلى نقص فى تقدير هيسيودوس وحكمه على الأشياء ومدى إرتباطها بموضوعه الأصلى. المهم أن هذه الخاصية قد إنسحبت على بقية الشعراء التعليميين





شكل ٥

شذرات بردية عثر عليها فى مصر وتحمل بعض الفقرات من قصيدة «المثيلات» المنسوبة إلى هيسيودوس (P. Berol. 9739)

من بعده، حتى أن شعراء العصر الهيللينستى وهم المشهورون بالتدقيق والتحقيق قد تأثروا بهذه السمة الهيسيودية، وتعلموا كيف يستغلون بمهارة وحذق مثل هذه الإستطرادات بهدف إضفاء الزخرف على عملهم الشعرى.

وبغض النظر عن هذه التأثيرات الملموسة لقصيدة «الأعمال والأيام» على التراث الشعرى التعليمى عند الإغريق والرومان، فإن هذه القصيدة قد أصبحت من أمهات الأشعار التى أثرت فى كل الفنون الشعرية بالعالم القديم. فلهذه القصيدة بصماتها الواضحة على الشعر الغنائى والمسرحى وعلى الفكر الأخلاقى والسياسى. نضرب لذلك مثلا برؤية هيسيودوس التى سبق أن ألمحنا إليها - عن «العصر الذهبى» الذى يختلط فيه الرخاء الزراعى بمفهوم العدالة، فكلاهما يرتبط بفكرة الماضى الذى ولى ولن يعود مرة أخرى (أبيات ١١٧ - ١١٩، ٢٢٥ - ٢٣٩). لقد مارست هذه الفكرة تأثيرًا كبيرًا على العديد من الشعراء مثل آراتوس ولوكريتيوس وفرجيليوس وتيبوللوس بل وعلى فيلسوف مثل أفلاطون. ومازالت لها أثارها الباقية. فى الآداب الحديثة.

٣ - أنساب الآلهة

وتبدو قصيدة « أنساب الآلهة » وكأن مؤلفها قد نظمها بإيعاز من ربات الفنون نفسها. وقد تكون هذه القصيدة أول نتاج للشاعر الذى يحاول فيها ترتيب مجموعة من الأساطير المتفرقة بأن يعطى لها نظاما متماسكا. ولعله أول من فعل ذلك لأن عمله هذا صار مرجعا فى مسألة بداية الأشياء ولاسيما تسلسل نسب الآلهة. وفى هذه القصيدة يتحدث هيسيودوس كما لو كان رجلا مميزًا عن بقية الناس، أو كأن الآلهة منحته قدرات خاصة تمكنه من النفاذ إلى خبايا الأمور. فهو لا يتردد ولا ينتابه الخوف من إحتمال الخطأ. ولما كانت القصيدة تضم عددًا وافرا من الزيجات الإلهية وبالتالى عمليات التناسل المستمرة، فإن ذلك قد يوحى بأن مسار القصيدة آلى بحت. بيد أن المدقق فى أبياتها يستشعر نوعا من التخطيط والتدبير فى مسيرة الكون والكائنات، كما يحس بشىء من الجاذبية لمتابعة عمليات الزواج والإنجاب الإلهية هذه.

ويرى هيسيودوس أن نمو العالم والآلهة يتم فى حركة بطيئة ومضنية من الفوضى إلى النظام. ففى البداية كانت « الفوضى » (Chaos) وإريبوس (Erebos) والليل (Nux) فأنجبوا السماء (Ouranos) والنهار (Hemera). وتزوج أورانوس من « الأرض » جايا (Gaia) وأنجبا سلالة العمالقة والمردة. وكلما تقدم الزمن للأمام حل الآلهة محل عناصر الفوضى فى الكون. حتى جاء كرونوس (Kronos) فإستوى على العرش بعد أن خلع وخصى أباه أورانوس، وإستولى على الحكم الكونى. ومن بعده جاء إبنه زيوس فتربع على عرش السماء بعد أن فعل بأبيه كرونوس ما فعله الأخير بأبيه. ولما هدد العمالقة جيجانتيس والمردة تيتانيس السلطة الإلهية، هزمهم زيوس وأخوته أرباب الأوليمبوس شر هزيمة وألقوا بهم فى الظلام. ولكن لا تزال مع ذلك هناك بعض عناصر الإضطراب والفوضى. فهناك « القوة » التى تحمل « القدر » و « الموت » و « الخصام ». وفى مقابلهم توجد عناصر الجمال والوئام وتمثلها سلالة ثيميس ربة

الحق ورمز « العدالة » و « السلام » و « روح القانون ».

وتتكون القصيدة من مقدمة (بيت ١ - ٣٥) عبارة عن تضرع إلى ربات الفنون ووصف للقاء الشاعر معهن. وجاء فى هذا الجزء قول الشاعر (بيت ١ - ١١) :

« دعنا نبدأ فى أغنية ربات الفنون، ساكنات الهيليكون، اللائى يملكن جبل الهيليكون العظيم والمقدس، ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع القرمزى وحول مذبح زيوس القدير. فبعد أن إغتسلن فى مياه بيرميسوس أو نبع هيبوس أو أوليمبوس المقدس قمن برقصات ساحرة ورشيقة فوق قمة الهيليكون. ثم إنسابت خطاهن وعلى الأقدام إنتقلن من ذلك المكان ليلا، يلفهن هواء كثير وسرن الواحدة تلو الأخرى وهن يغنين بصوتهن الرخيم، ويبتهلن إلى زيوس لابس الدرع أيجيس، وهيرا مليكة السماء والأرض ».

ثم يقول هيسيودوس بعد ذلك (بيت ٢١ - ٣٤) :

« لقد علمت ربات الفنون هيسيودوس أغنية جميلة بينما كان يرعى أغنامه على سفح الهيليكون، وقبل كل شىء فإن ربات الفنون « الموساى » بنات زيوس لابس الدرع أيجيس خاطبنه بهذه الكلمات : أيها الرعاة قاطنو الحقول. ياللأشياء السيئة التى تستوجب لومكم، إنكم مجرد بطون شرهة. أما نحن فنعرف كيف نلبس أكاذيب كثيرة فى أقوالنا ثوب الحقيقة، ونعرف أيضا كيف نتغنى بالحقائق عندما نريد.

هكذا تحدثن بنات زيوس العظيم ذوات اللسان الفصيح، وبعد أن قطعن فرعا من شجرة الغار المزهرة أعطيننى صولجانا، وأوحين إلى بأغنية ربانية، لكى أتغنى بالأشياء التى ستحدث وبما حدث بالفعل، وأمرننى أن أمجد سلالة المباركين للأبد ».

فهيسيودوس كما يفهم من هذه الأبيات يرى مثل هوميروس بأن الشعر إلهام ولكنه يختلف عنه فى تخفيف درجة الإلهام هذه، وبالتالى زيادة دور الشاعر فى العملية الإبداعية. إذ لا يرى هيسيودوس فى ربات الفنون سوى مجرد ملهمات ذوات لسان فصيح وقول بليغ، يجدن الرقص الساحر والغناء الآسر والكلام المقنع والنافع. وإقتصر عملهن بالنسبة لهيسيودوس على تزويده بصولجان الشعر، كما أوحين إليه

بالأغانى. وهذا يعنى أنهن أعطين لأشعاره قوة ربانية كبيرة، ولكنهن لم يعطينه الأشعار نفسها كما حدث بالنسبة لهوميروس. وإنسجاما مع هذه الرؤية عن الإلهام فإن هيسيودوس يعطى للشعر وظيفة أساسية هى تنمية معارف الناس، والأخذ بيدهم فيما ينفعهم فى دنياهم وآخرتهم(٣٥).

ويتلو ذلك الإستهلال بمناجاة ربات الفنون فى قصيدة «أنساب الآلهة» ما يمكن أن نسميه برولوج ثانى (بيت ٣٦ - ١١٥) وفيه يقول الشاعر:

«دعنا نبدأ من ربات الفنون بنات زيوس من منيموسينى (ربة الذاكرة) اللائى يتغنين بكل شىء فى السماء والأرض».

وفى أبيات ١١٦ - ١٥٣ يقول هيسيودوس أن بداية الأشياء جاءت من «الفوضى»، ثم يتحدث عن زواج «أورانوس» (السماء) من «جايا» (الأرض) ونسلهما. وفى أبيات ١٥٤ - ٤١٠ يثور أبناء أورانوس وجايا، أى المردة التيتانيس والعمالقة جيجانتيس، ضد أبيهم أورانوس، ويقطعون أوصاله ويفصلونه عن جايا الأرض.

ثم يتحدث الشاعر عن عملية الزواج والتناسل بين التيتانيس. وفى أبيات ٤١١ - ٤٥٢ يقدم لنا مشهدًا عرضيًا عبارة عن نشيد يكرم فيه الشاعر هيكاتى بنت أحد التيتانيس، وهو كويوس، من زوجته فويبى. وهيكاتى كما يقول هيسيودوس تحظى بمكانة خاصة لدى زيوس، ويمكنها أن تهب الناس كثيرًا من الخيرات. وفى أبيات ٤٥٣ - ٥٠٦ يتحدث هيسيودوس عن سلالة كرونوس وريا. فزيوس هو أصغر أبنائهما، يثور على أبيه ويخلعه عن عرش الكون. وفى أبيات ٥٠٧ - ٦١٦ يولد بروميثيوس إبن أحد التيتانيس وهو يابيتوس. ويخدع بروميثيوس زيوس فى نصيبه من القرابين ويسرق النار من السماء، ويرد زيوس الغاضب على ذلك بإرسال باندورا جدة النساء الأولى. كما يوضع بروميثيوس فى الأغلال ويسلط عليه نسر كبير لينهش كبده، الذى يجدد له بليل كلما نفد ليستمر عذابه للأبد. وفى أبيات ٦١٧ - ٨١٩ يصف هيسيودوس المعركة بين سلالة كرونوس والتيتانيس وإنتصار الطرف الأول.

وفى أبيات ٨٢٠ - ٨٨٠ تلد جايا الأرض سلالة جديدة متمثلة فى الوحش تيفويوس الذى يصيبه زيوس بصاعقته. وفى أبيات ٨٨١ - ٩٥٥ بعد أن هزمت سلالة كرونوس كل الشرور يتلقون نصيحة جايا ويختارون زيوس ليكون ملكا عليهم. ثم يصف الشاعر زيجات زيوس وبقية الآلهة. وفى أبيات ٩٥٦ - ١٠٢٢ يتحدث الشاعر عن أبناء الشمس الآدميين، وأبناء الإلهات من البشر ويتطرق « للمثيلات »[٣٦].

من الواضح إذن أن « أنساب الآلهة » دراسة أسطورية لاهوتية، تسير على المنهج البدائى والمعروف آنذاك أى تتبع خيط النسب. وهى أيضا بمثابة مقدمة لتاريخ العالم. ومع ذلك فالقصيدة أقل تشويقا من « الأعمال والأيام »، حتى أن كوينتيليانوس الكاتب الرومانى يقول « قلما يصل هيسيودوس إلى أية درجة من السمو لأن غالبية قصيدته تضيع فى الأسماء »[٣٧]. وهذا يعنى أن هدف هيسيودوس الرئيسى فى هذه القصيدة هو نقل المعرفة والتعليم لا المتعة. ومن الملاحظ أنه استبدل الآلهة التقليديين بآخرين أقل شهرة، وأضاف العديد من المعانى المجردة كقوى ثم تأليهها مثل « الخصام » وسلالتها من « التعب » و « النسيان » إلى « الجوع » و « الآلام »، وكذا سلالة « الليل » (أبيات ٢٢٦ وما يليها). بل إنه جعل من إيروس (Eros) أى « الحب » الذى كان فى الأصل إلها محليا فى ثيسبياى (Thespiai) بإقليم بويوتيا قوة كونية عظمى. إنه طفل بلا أب وهو مولود من « الفوضى » (بيت ١٢٠ وما يليه). بل إنه جعل « الشائعة » (Pheme) قوة إلهية. وقد يعنى هذا أن « الرأى العام » - الذى يبدو كما لو أنه لا يوجد أى مسئول عنه - هو مظهر من مظاهر القوى الإلهية الخفية، تعمل فى الناس بلا وعى منهم (أبيات ٧٦٣ - ٧٦٤). ولربما كانت هذه الفكرة أصل المبدأ المعروف والقائل بأن صوت الشعب هو صوت الإله (vox populi vox dei).

٤ - ما بعد هيسيودوس

وتنسب خطأ إلى هيسيودوس قصيدة «درع هرقل» (Herakleous Aspis). وهى بالطبع تذكرنا بوصف هوميروس لدرع أخيلليوس فى «الإلياذة»، وتؤرخ هذه القصيدة لعام ٦٠٠ تقريبا وتقع فى ٤٨٠ بيتا. وترد أحيانا الست وخمسون بيتا الأولى منها ضمن قصيدة «المثيلات»، وهى تتناول قصة ألكمينى وأمفيتريون ومولد التوأم هرقل وإيفيكليس ثم مغامرات هرقل. ويستغرق وصف تسلح هرقل ١٧٨ بيتا، إذ يرد فيه وصف درع هرقل والمشاهد المنقوشة عليه. وتتضمن القصيدة كذلك وصفا للصراع بين هرقل وكيكنوس الوحش إبن الإله آريس، ودرع هرقل مثل درع أخيلليوس عند هوميروس من صنع هيفايستوس. وعليه مشاهد من أساطير الآلهة، ومن الحياة اليومية. وهذه القصيدة بصفة عامة تظهر حالة الشعر الملحمى - التعليمى عندما وصل إلى ما وصل إليه من التدنى والتدهور.

وتنسب إلى هيسيودوس أيضا قصيدة «قائمة النساء» (Gynaikon Katalogos) والمعروفة بعنوان آخر هو «المثيلات» (Heoiai). ذلك أن كل فقرة فيها تبدأ بعبارة «أو مثل ألكمينى (أو أية بطلة أخرى)...». والهدف الواضح للقصيدة هو تبيان كيف أن نساء كثيرات من الماضى كن طيبات ممتازات ففزن بحب الآلهة (مثل...)، ثم يسرد الشاعر قصة هذه المرأة أو تلك وإبنها أو إبنتها من هذا الإله أو ذاك. ومن الشذرات التى وصلتنا من هذه القصيدة يتضح أن أسلوبها لا يرقى إلى مستوى الشعر الملحمى - التعليمى وكأنها من نظم تلميذ يقلد أسلوب مؤسس المدرسة هيسيودوس.

ذلك أن هيسيودوس يعتبر مؤسسا لمدرسة من الشعراء الذين إتبعوا نهجه ولو أنهم ليسوا بأهمية أتباع هوميروس. إنها على أية حال مدرسة للشعر شغلت نفسها بالأخلاقيات وكتابة تواريخ أو حتى أساطير منظمة ومرتبة. وأهم من ذلك أن

هيسيودوس يعتبر خير من مهد لظهور الشعر الغنائى، فهو أول من تحدث عن همومه الخاصة فى شعره. ويتميز هيسيودوس بالموهبة المقترنة بقدر كبير من الميل لتأكيد الذات، والإهتمام بالأخلاقيات وتصنيف أو ترتيب المعلومات. وهذه كلها تعد بذورا صالحة توضع فى تربة العبقرية الإغريقية حيث ستنبت منها مستقبلا الفلسفة الإغريقية والفكر الأخلاقى والمنهج العلمى. فكما عبر هيسيودوس عن فكره الأخلاقى والدينى بالوزن السداسى هكذا سيستخدم نفس هذا الوزن فى أعمال الإعلام الدينى والفلسفى إبان القرن السادس والخامس. يضاف إلى ذلك أن رؤية هيسيودوس (وهوميروس) عن الإلهام فى الفن قد إستمرت سائدة فى عالم الفكر والأدب حتى الفترة الكلاسيكية، بل وما تزال حية إلى يومنا هذا. فأفلاطون يرى أن الشعر الهام وإعتبر سيمونيديس ليس فقط حكيما (Sophos) بل ربانيا (Theios). وكان الشعراء برأى أريستوفانيس (« الضفادع » ٦٨٦) معلمين للبشرية. ولم يتردد هذا الشاعر فى أن يصف الجوقة فى مسرحه على أنها مقدسة لأنها تخدم إله الخمر والمسرح ديونيسوس (« الضفادع » ١٠٣٠ وما يليه « والزنابير » ١٠٤٣). ولم يتورع عن أن يخلع على نفسه لقب « طارد الشرور » (alexikakos) وهو لقب شعائرى من ألقاب الآلهة. وسمى نفسه كذلك « المطهر لوطنه » (kathartes قارن « الأخارنيون » أبيات ٦٤٨ وما يليه). ونحن نرى فى كل ذلك - وغيره الكثير - ترديدا لأصداء شعر وفكر هيسيودوس فى قصيدته « الأعمال والأيام » و « أنساب الآلهة ».

الباب الثانى

الشعر الغنائى وإزدهار الذاتية

« أى سافو! أيتها المقدسة! يا ذات الشعر البنفسجى والبسمة العذبة! إنى أتلهف للحديث إليك، بيد أن الحياء يمنعنى »

ألكايوس

« إن كانت الرغبة فى قلبك من أجل الخير والجمال فحسب، وإذا كان لسانك عفاً لم ينبس ببنت شفة خبيثة، فإن الحياء لن يحجب عنى بريق عينيك ».

سافو

الفصل الأول

الشعر الغنائى... معناه وأصوله

كان القرنان السابع والسادس بالنسبة للإغريق فترة قلاقل، لأن الطبقات الأدنى بدأت تحس بعدم الرضا، وتسعى لتحسين أحوالها، بل وتطلعت إلى المشاركة فى الحكم. ولكى تحقق هذا الهدف إتخذت هذه الطبقات لنفسها زعيما هو فى الغالب من أفراد الأرستقراطية، وكان عليه فى هذه الحالة أن يطيح بنظام الحكم الأرستقراطى، ويستولى هو على مقاليد الأمور، أى أن يصبح حاكما «طاغية» (Tyrannos). والكلمة اليونانية هذه تعنى الحاكم الذى لا يستند حكمه إلى الدستور المكتوب أو غير المكتوب، أى لم يصل إلى الحكم بالطريق المألوف والتقليدى. فالكلمة أصلا لا تحمل فى طياتها معنى الظلم والاستبداد، كما يفهم منها ومن مشتقاتها فى اللغات الأوربية الحديثة. هذا مع أن بعض الطغاة الإغريق كانوا فعلا مستبدين وظالمين. وفى الغالب - على أية حال - كان مصير هؤلاء الطغاة هو الخلع من الحكم والطرد من البلاد، ليحل محلهم حكم جديد دستورى، سواء أكان أوليجارخيا* أو ديموقراطيًا. المهم أنه صار هناك دستور مكتوب يسند هذا الحكم، وصار للناس رأى فى إختيار حاكمهم.

وكان من الطبيعى أن يمتد هذا الجو السياسى والاقتصادى ليشمل بتأثيراته مجالات الحياة الأخرى. فبدأ الناس يتساءلون عن المسلمات القديمة بما فى ذلك عدالة الآلهة أنفسهم. وما إذا كانت الحياة تستحق أن نعيشها أم لا. وفى عالم الفكر والأدب ظهر تياران جديدان. يتمثل الأول فى إنتشار معتقدات دينية جديدة كانت تعتبر فيما قبل غير مقبولة، على أساس أنها أجنبية أو شعبية. وهى معتقدات تركز على جانب الحياة الأخرى، حيث سيلقى الناس تعويضا مناسبا لما عانوه من

* الأوليجارخية (Oligarchia) هى حكم الأقلية.

متاعب فى هذه الحياة الدنيا. أما التيار الثانى فهو الفكر الجديد الذى إنشغل بمسألة الكون ككل والمجتمع الإنسانى برمته. ويمكننا أن نتلمس هذين التيارين الجديدين فى عبارات وأفكار العقيدة الأورفية والبيثاجورية نسبة إلى أورفيوس وبيثاجوراس (أى فيثاغورس) على التوالى.

وكانت التغييرات الكبيرة التى طرأت على عالم السياسة والاقتصاد، وكذا الفكر والأدب إبان القرن السابع هى التى مهدت للتطور الهائل الذى وقع فى القرن السادس فى كل ناحية من نواحى الحياة. فى هذا القرن بزغ العلم والفلسفة، ونشأ المسرح وكذا النثر الأدبى لأول مرة. وكان القرن السادس أيضا مقدمة لإنتصار الديموقراطية. وفيه أيضا إستمرت حركة بناء المستوطنات أو المستعمرات. وفيه أيضا برز بعض الطغاة الحكماء أمثال بوليكراتيس طاغية ساموس، وبيسيستراتوس طاغية أثينا، وبيتاكوس طاغية موتيلينى فى لسبوس. والأخير هو الطاغية الذى إعتزل الحكم بعد أن أصلح الحكومة، وظن أن مهمته قد إنتهت. وهو الذى عاصر سولون وإستحق أن يدرج إسمه فى قائمة الحكماء السبعة.

وبالنسبة لأثينا إبان بدايات القرن السادس فقد كانت لا تزال - برغم منجزات المشرع دراكون - تعانى من الإجراءات الجائرة التى فرضها أصحاب الأراضى الزراعية من النبلاء أفراد الطبقة الأرستقراطية (Eupatridai) على الطبقات الدنيا (Thetes)، حتى وقع الإختيار على سولون حيث أنيط به أمر إصلاح الحكومة عام ٥٩٤. وتسيطر شخصية سولون على هذه الحقبة سيطرة واضحة وملموسة. لقد كان شاعرا غنائيا ومشرعا ورجل دولة بمعنى الكلمة، قاد مجتمعه نحو العدالة والمساواة. بيد أنه فى عام ٥٣٠ وقبيل موت سولون إستولى بيسيستراتوس على الأكروبوليس (قلعة المدينة) وحكم الدولة «كمواطن لا كطاغية» على حد قول أرسطو. سار بيسيستراتوس على نهج سولون ولكن بأسلوب مختلف. أعطى دفعة قوية للفنون وكان هو وإبنه هيبارخوس - الذى حمل لقب فيلوموسوس (Philomousos) أى «المحب لربات الفنون موساى» - اللذان وضعا أسس السيادة الأثينية فى البحر الإيجى. وفى عصر بيسيستراتوس أقيمت لأول مرة حفلات الإنشاد الملحمى فى أعياد الباناثينايا، وكذا العروض المسرحية الأولى فى أعياد ديونيسوس

(الديونيسيا). ومات بيسيستراتوس على فراشه ميتة طبيعية عام ٥٣٠ وهى كنهاية لطاغية جديرة بالإعجاب! وتلاه ولداه هيبياس وهيبارخوس. فلما قتل الأخير عام ٥١٤ على يد هارموديباس وأريستوجيتون تحول أخوه هيبياس إلى طاغية بالمعنى الحديث للكلمة أى بالمعنى السىء للغاية، فطرد من أثينا بمساعدة إسبرطة عام ٥١٠، وقامت الديموقراطية الأثينية الحقة على يد كليسثينيس عام ٥٠٨. وبها بدأ عصر جديد ليس فقط بالنسبة لأثينا وإنما بالنسبة لبلاد الإغريق ككل والحضارة الإنسانية بصفة عامة. بيد أنه فى غضون القرن السادس أيضا تعاظمت قوة الامبراطورية الفارسية التى ضمت أشور وبابل وميديا وليديا ومصر. وفى عام ٤٩٩ ثار الأيونيون على الفرس وطلبت ميليتوس النجدة من الإغريق ولبت أثينا وأريتريا نداء بنى جلدتهم وفى عام ٤٩٤ إنتقم الفرس ودمروا ميليتوس تماما. فكان ذلك إيذانا ببداية سلسلة الحروب الفارسية التى ستخرج منها أثينا فى النهاية منتصرة وسيدة لا تنازع فى البحر الإيجى كله وعاصمة للفكر والأدب الإغريقيين.

تلك هى بإختصار شديد الخطوط العريضة للتغيرات الجوهرية التى طرأت على المجتمع الإغريقى بعامة ومدينة أثينا بخاصة. وهى التغيرات التى فى ظلها تدعمت أركان حياة دولة المدينة (polis)، وبرزت الروح الفردية كما لم تبرز من قبل، وذلك بفضل نمو التيار الديموقراطى فى الحياة السياسية. وجاء الشعر الغنائى بكل فنونه كأفضل تعبير عن هذا العصر الجديد، عصر الديموقراطية المتنامية والذاتية المزدهرة. وهذا ما سنحاول أن نسلط عليه الضوء فى الصفحات التالية. على أننا نضع فى الإعتبار ضرورة ربط فنون الشعر الغنائى هذه بالموروث الملحمى والتعليمى من جهة والفن الدرامى الذى تمخض عنه من جهة أخرى.

إن عبارة «الشعر الغنائى» (lyrike) تعد مضللة هنا، لأنها لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تغطى كل ألوان الشعر التى سنتحدث عنها فى هذا الباب. ولقد وجدنا صعوبة بالغة فى إيجاد التعبير المناسب. فكرنا فى إستخدام تعبير «الشعر الذاتى»، وعدلنا عن ذلك خوفا من الخلط، لأن الشعر الذى سنتحدث عنه عالج أمورا أخرى كثيرة غير «ذات» الشاعر بالمعنى الضيق للكلمة. أما التعبير الشائع فى اللغات الأوربية الحديثة (lyric, lyrique etc.) فيعود إلى الصفة الإغريقية (lyrikos)

التى إستخدمت فى وصف هذا الشعر منذ العصر السكندرى. عندما صنف شعراء الإسكندرية التراث الشعرى الإغريقى الموروث إلى ضروب أو قوائم عدة. وكان كل ضرب أو قائمة (kanon)[1] برأيهم له أسلوبه الخاص وملامحه المميزة. وبالصفة lyrikos يقصد السكندريون الشعر الذى يغنى بمصاحبة أنغام القيثارة (lyra). وأدرجوا فى هذا الضرب أو ضمن هذه القائمة تسعة شعراء هم : ألكمان وسافو وألكايوس وستسيخوروس وأناكريون وإيبيكوس وسيمونيديس (من كيوس*) وبنداروس وباكخيليدس. وعاش هؤلاء الشعراء فى فترة تمتد من ٦١٠ تقريبا حتى ٤٣٨ أى منذ إزدهار ألكمان حتى موت بنداروس.

وميز السكندريون بين نوعين من الشعر الغنائى (الليريكى). الأول هو الشعر الجماعى وأسموه مولپى (molpe) وتلقيه جوقة مصحوبا بالرقص، أى الإيقاع على أنغام القيثارة أو الناى (الفلوت) أو الإثنين معًا. وكانت هذه الرقصات تقام فى المناسبات العامة ولاسيما المهرجانات الدينية. أما النوع الثانى فهو الشعر الغنائى (الليريكى) الفردى (المونودى) والذى أسموه « ميلوس » (melos). وهذا النوع هو الأقرب إلى ما نعنيه نحن المعاصرون عندما نتحدث عن الشعر الغنائى أو « الأغانى »، بل لعله الأقرب إلى تراث الشعر العربى. إنه ينظم فى قصائد كل منها عبارة عن أغنية يلقيها فرد هو الشاعر نفسه فى العادة، وتصحبه فى الأداء أنغام القيثارة. وتتغنى مثل هذه القصائد بالمشاعر الشخصية، وتلقى فى مناسبات خاصة، وتخاطب مجموعة من الأصدقاء المشتركين فى هذه المناسبة أو الجالسين على مائدة الشراب. على أنه من الأفضل أن لا ننشغل كثيرا بهذه التعريفات والتصنيفات السكندرية ولا بمدى صحتها. وليس لنا أن نندهش عندما نلاحظ أن ألكايوس قد نظم أشعارا تلقى فى إحتفالات عامة بأسلوب الأغنية الفردية (المونودية)، وأن إيبيكوس تغنى بأغانى الحب المكتوبة لمناسبات خاصة بهدف أن تلقى دون أن يصاحبها رقص أو أى تعبير حركى مستخدما أسلوب وأوزان الشعر الغنائى الجماعى. صفوة القول أن هذه التعريفات والتصنيفات السكندرية بين فنون الشعر وأغراضه ليست دقيقة كل الدقة. فهى قواعد وأصول نظرية وضعها علماء وفقهاء متأخرون ولا تنطبق على الواقع تمام

* لاحظ وجود شاعرين بهذا الإسم سيمونيديس والآخر من ساموس.

الإنطباق. وهذا أمر لا يختص به الشعر الإغريق. بل شائع فى كل الآداب ونعنى الفرق الموجود دائما بين التنظير من ناحية والتطبيق أو التطبيقات من ناحية أخرى.

وبناء على ما تقدم فإننا نستخدم تعبير « الشعر الغنائى » عنوانا لكل الأشعار والشعراء الذين سنتحدث عنهم فى هذا الباب. أما إذا أردنا التخصيص والتدقيق فسنحاول إستخدام اللفظ الإغريق المحدد فى كل حالة وكما سنرى فى الصفحات التالية.

ولعل الشعر الإغريق الغنائى يعود فى أصوله القديمة - مثل الشعر الملحمى والتعليمى - إلى تراث شعرى قديم وموروث. بل ربما يعود إلى حضارة كريت المينوية ذاتها. فطبقا لما يقوله الإغريق أنفسهم فى الأساطير كانت كريت مهد فن الرقص. فعلى جبل ديكتى علمت الربة ريا - زوجة كرونوس والدزيوس - جماعة الكوريتيس هذا الفن. وكانت رقصاتهم الصاخبة هى - كما تحكى الأسطورة - التى أنقذت الطفل الرضيع زيوس من الهلاك على أيدى أبيه كرونوس، الذى كان ينوى إبتلاعه خوفا من النبوءة، التى أنذرت بأن أحد أبنائه سيخلعه عن عرش السماء. وتدل الحفريات الأثرية على أن الموسيق قد لعبت دورا بارزا فى الحياة الاجتماعية والدينية إبان العصر البرنزى فى كريت. إذ يظهر الراقصون والموسيقيون بكثرة على الأختام الحجرية والخواتم والألواح الجصية (frescoes) المصنوعة من البرنز أو الفخار. وفى العصر الميلادى المتأخر نجد فى أعمال الفن الموكينى - التى تصور بعض ملامح الديانة المينوية - أناسا يشتركون فى بعض الطقوس الراقصة. وتظهر صورة للقيثارة على لوحة جصية عثر عليها فى بيبلوس. وهناك أوانى فخارية تعود إلى فترة متأخرة - حيث بدأ الشكل الإنسانى يظهر فيها من جديد - تحمل صورا للراقصين والموسيقيين. ومما لا شك فيه أن مراكز العبادة الإغريقية المشهورة مثل إليوسيس وديلوس كانت تحفل بتراث ضخم من الرقص والغناء الدينيين. وهو تراث متصل لم ينقطع قط منذ العصر البرنزى وحتى عصر هوميروس.

وفى عالم هوميروس نفسه نعايش أناسا يحتفون بكل مناسبة فى الحياة بإقامة حفلات الموسيق والغناء. ومثال ذلك ما نجده فى وصف درع أخيلليوس « بالإلياذة »، الذى - كما رأينا - يقدم مشهدا حيا من الحياة المعاصرة للشاعر

نفسه. وفيه نرى الرقصات الغنائية أو الأغانى الراقصة مرات ثلاث. الأولى بمناسبة زفاف عروسين (« الإلياذة » الكتاب الثامن عشر أبيات ٤٩١ - ٤٩٦). والمرة الثانية بمناسبة موسم قطف الأعناب (نفس الكتاب أبيات ٥٦٩ - ٥٧٢). أما المرة الثالثة فهو مشهد كامل مخصص للرقص (نفس الكتاب أبيات ٥٩٠ - ٦٠٦). وفى « الأوديسيا » أيضًا ما أن ينتهى خطّاب بينيلوبى من المأدبة حتى يتحولون إلى الغناء والرقص على أساس أنهما يمثلان « ذروة المائدة » نفسها (daitos anthemata). وفى أكثر من مناسبة مهمة لمجد الآخيين فى « الإلياذة » يغنون أغنية نصر أى بايان (paean) تكريما للإله أبوللو[٢]. كما حدث بعد أن أعادوا خريسئيس ثانية إلى أبيها كاهن الإله (« الإلياذة » الكتاب الأول بيت ٤٧٢ - ٤٧٥). فهم يقيمون المآدب ويقدمون القرابين، ويسترضون الإله برقصة غنائية، يرددون أثناءها أغنية بايانية لطيفة تمجد أبوللو الذى إنشرح صدره عند سماعها ومشاهدة الرقصة المصاحبة لها. وفى كل موكب جنائزى كانت المرثية (threnos) تغنى. كما حدث عندما سجى جسد هيكتور على النعش، ووضعوا إلى جانبه مغنين يشرفون على أداء المرثية. وبالفعل إشترك الجمع فى هذه الأغنية الجنائزية، التى صاحبتها النساء بالعويل (« الإلياذة » الكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٢٠ - ٧٢٢). تتضمن المقطوعات الوصفية عند هوميروس الرقص والغناء الفردى والجماعى. وكان ذلك يتم فى كل إجتماع ممكن للناس سواء أكانت المناسبة دينية أو دنيوية، حزينة أم سارة. وإلى جانب الأغنية الجماعية نجد الأفراد أحيانا يغنون بمفردهم ولأنفسهم، مثلما فعلت كاليبسو عندما جلست على نولها تغزل وتغنى (« الأوديسيا » الكتاب الخامس بيت ٦١).

ويشير هوميروس إلى الأغنية الفردية عندما يتحدث عن « أغنية لينوس » التى يؤديها صبى (« الإلياذة » الكتاب الثامن عشر بيت ٥٧٠). وهو يعرف كذلك أنواعا عدة من الأغانى الجماعية مثل « المرثية » (« الإلياذة »، الكتاب الثامن عشر بين ٥٠ - ٥١، ٣١٤ - ٣١٦ والكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٤٦ - ٧٤٧). وهو أيضا يتحدث عن أغنية النصر البايانية (« الإلياذة » الكتاب الأول بيت ٤٧٢ - ٤٧٤). وترد عنده أيضا إشارات لأغنية الزفاف الهيمينايوس[٣] hymenaeus (« الإلياذة » الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٣) والهيبورخيما[٤] hyporchema (« الأوديسيا » الكتاب الثالث عشر بيت ٢٥٦ - ٢٦٥) وهى أغنية تصاحبها رقصة إيمائية. وأخيرا يصف

هوميروس أغانى العذارى («الإلياذة» - الكتاب السادس عشر بيت ١٨٢ -١٨٣).

صفوة القول أن الغناء والرقص فنان متغلغلان فى كل مظاهر الحياة الإغريقية منذ أقدم عصورها. ولا شك أننا لا يمكن أن نفصل تطور الغناء الفردى أو الجماعى عن تطور الحياة نفسها. فالشعر الغنائى تقريبا شعر مناسبات إلى حد كبير بمعنى أن كل قصيدة من قصائده نظمت خصيصا من أجل مناسبة معينة ولسد حاجة محددة. ولم تكن الأغنية الفردية (المونودية) قاصرة على جانب واحد من الحياة. إذ أن موضوعاتها كانت تتعدد وتتلون مع إختلاف تجارب الشاعر نفسه وتعقد الحياة كذلك. ولكن نظرا لأن المآدب كانت أهم المناسبات للأغنية الفردية فإنها تمثل موضوعا ثابتا أو خلفية عامة لهذا النوع من الشعر الغنائى. أما الأغنية الجماعية التى قسمها السكندريون إلى واحد وعشرين ضنفا فكانت دائما تنظم لتؤدى فى إحتفال عام. وكانت الأغنية الجماعية فى الأصل - وبطبيعة الحال - تمثل جزءا أساسيا من الاحتفالات الدينية التى تقام تكريما للآلهة بصفة عامة. كما أن الرقص والغناء والعزف على القيثارة كانت من بين دروس التربية والتعليم بالنسبة لأبناء الأسر الأرستقراطية. وكان من المسلم به أن كل مثقف يشترك فى الولائم أو الاحتفالات عليه أن يؤدى دوره فى وسائل الترفيه والمتعة، سواء بتقديم أغنية فردية أو إرتجال جزء من أغنية جماعية. كما أن الفتيان والفتيات كانوا يتطلعون بشغف للإشتراك فى الجوقات التى تؤدى الأغانى والرقصات الجماعية فى الاحتفالات الكبيرة بالمدينة. وكانوا يرون فى إختيارهم للإشتراك فى هذه الجوقات شرفا عظيما، ويشعرون بخيبة أمل وإحباط لو لم يحظوا به، بينما يتفاخرون على أقرانهم به طول العمر إذا نالوه.

وهناك ملامح مشتركة تجمع بين كبار شعراء الأغنية الجماعية، لعل أكثرها وضوحا هو إستخدام الأسطورة، وإستنباط المبادئ الأخلاقية منها. وكذا الإنتقال الفجائى من فكرة إلى أخرى، وترك السامع يضع لنفسه ما شاء من روابط بين هذه الأفكار. ثم تأتى غزارة الصور الشعرية من مجاز إلى تشبيهات وغير ذلك. وتسود اللهجة الدورية الشعر الغنائى بصفة عامة مع بعض الإستعارة من الموروث الملحمى. ذلك أنه منذ البدايات الأولى للأغنية الجماعية الدورية تطورت لهجة أدبية



شكل ٦
فتاة تعزف الموسيقى، حفر على لوحة من إيطاليا
وتؤرخ بعام ٤٦٠ ق. م.

مصطنعة، إحتفظت بطابعها الدورى حتى بعد أن تطور هذا الفن على المستوى الإغريق القومى. والتزم بنداروس ـ أكبر الشعراء الغنائيين ـ بهذا التقليد المتعارف عليه. فهو مثلا يتحدث عن قيثارته الدورية مع أنه ليس من السلالة الدورية. بل إلتزم بهذا التقليد نفسه شعراء التراجيديا الأتيكية وهم ينظمون الأجزاء الغنائية للجوقة فى مسرحياتهم. وأخيرا لا يفوتنا أن نشير إلى ظاهرة البنية الثلاثية للأغنية الإغريقية إذ تنقسم إلى « إستروفة » (strophe) وأنتيستروفة (antistrophe) وإبودوس (epodos). ويقال أن هذه البنية الإستروفية الثلاثية من إختراع وإبتداع ستسيخوروس، ولكنها على أية حال إستمرت فى الوجود من بعده ورسخت فى التراجيديا الأتيكية. وسنعود للحديث عن ذلك، وسنرى أن فن الدراما نفسه قد تطور عن فن الغناء الجماعى، ولا سيا أناشيد الديثورامبوس.

الفصل الثانى

الشعر الإليجى والتعبير عن الذات في إطار دولة المدينة

نشأ الوزن الإليجى عن تطوير أدخل على الوزن السداسى الملحمى بهدف خلق الإيقاع المناسب للغناء. وتمثل ذلك التطوير فى إضافة بيت خماسى مكون من شطرين (hemiepes). وهكذا أصبح الثنائى الإليجى يتكون من بيت سداسى داكتيلى متبوع ببيت خماسى داكتيلى. ومن الملاحظ أن كل بيت منهما مكون من شطرين كل منهما مكون من قدمين ونصف بالتساوى. ويقع التشطير (caesura) عند نهاية كلمة. وفى الشطر الثانى من كل بيت ينبغى ألا يستبدل الداكتيلى بالسبوندى، بعكس ما يحدث فى الشطر الأول أحيانا. هذا وإذا كنا قد سمينا البيت الثانى بالخماسى فإن هذه التسمية ليست صحيحة تماما، لأنه فى حقيقة الأمر بيت سداسى إختصر فيه القدم الثالثة والخامسة (catalectic). وعلى أية حال فإن الثنائى الإليجى يوزن هكذا:

— UU — UU — // — UU — UU —

ولقد إستخلصت الكلمة elegeion أى الوزن الإليجى فى كتابات كريتياس[٥] فى شذرة ٢ بيت رقم ٣، حيث إرتبطت هذه الكلمة بكلمة أخرى هى elegos التى تعنى « أغنية الحداد » أو « المرثية ». ويقول البعض إن تسمية الوزن الإليجى جاءت من العبارة الإغريقية e e legein أى « القول أواه أواه ! ! ». وفى العالم القديم كان الشعر الإليجى بصفة عامة يعرف بأنه شعر المراثى. فيتحدث أوفيديوس[٦] عن « الإليجية الباكية » أو « البكائية الإليجية » (flebilis elegeia). ومع ذلك فقد إتضح للباحثين أن الربط بين الشعر الإليجى والمراثى ليس هو المنطلق الوحيد لفهمه.

فهناك أمثلة قيمة من هذا الشعر بعيدة كل البعد عن المرثيات. ويميل العلماء والفقهاء الآن إلى ترجيح أن كلمة elegos جاءت أصلا من كلمة أجنبية وافدة بمعنى « الفلوت ». وقد يكون جذع هذه الكلمة مشتق من المقطع الأرمنى elegn. على أية حال كان الشعر الإليجى فى الأصل عبارة عن أغانى تغنى بمصاحبة الفلوت (aulos) وهى آلة شبيهة بالأوبوى. ومخترع هذا الوزن مجهول، وإن كان القدامى يعتبرون أرخيلوخوس أوكاللينوس أو ميمنرموس صاحب هذا الفضل. ولقد ظهر لأول مرة فى أواخر القرن الثامن بأيونيا على ساحل آسيا الصغرى والجزر المجاورة، ثم شق طريقه إلى بلاد اليونان الرئيسية. وعلى أية حال يقول هوراتيوس فى كتابه « فن الشعر » (أبيات ٧٧ ـ ٧٨) « يتجادل الفقهاء حول من يكون أول مؤلف أبدع الإليجيات الخفيفة exiguos elegos ولا يزال الأمر موضع خلاف ».

ويمكن التعرف على طبيعة الشعر الإليجى من إلقاء نظرة سريعة على أغراضه وهى كما يلى :

١ ـ أغانى الشراب : وتغنى على أنغام الفلوت أثناء حفلات الشراب وتمتاز بالقصر. ومع أن إليجيات أرخيلوخوس (شذرات ١ ـ ١٣) تنتمى إلى حياة المعسكرات فى غالبها إلا أنها تعتبر من هذا النوع. ويمكن أن نجد أمثلة أخرى عند كاللينوس وميمنرموس وثيوجنيس وأناكريون وإيون من خيوس وكذا كريتياس.

٢ - أغانى الحرب : وهى أناشيد طويلة تخاطب الجنود وتحثهم على القتال والنضال، والمثل الرئيسى لذلك قصائد تيرتايوس الإسبرطى.

٣ - أغانى تاريخية : فلقد إستخدم ميمنرموس هذا الوزن لسرد تاريخ سميرنا (أزمير) فى قصيدة طويلة بعنوان « الأزميرية » (Smyrneis). وفعل نفس الشيء سيمونيديس من ساموس بالنسبة لتاريخ هذه الجزيرة.

٤ - أشعار الإهداء : إذ استخدم الوزن الإليجى فى النقوش التى حفرت على ما يهدى من الأشياء كما فعل أرخيلوخوس (شذرة ١٦) وأنا كريون (شذرة ١٠٧ - ١٠٨).

٥ - شواهد القبور : حيث إستخدم الوزن الإليجى لتخليد الموق بنقوش توضع

على القبور وتتحدث بضمير المتكلم، أو تذكر ببساطة إسم ومسقط رأس المتوفى. وأصبح ذلك شائعًا إبان القرن السادس ولا سيما فى أتيكا. والجدير بالذكر أن بعض هذه الشواهد - وكذا قصائد الإهداء - لا تحمل إسم ناظمها الذى قد يكون شاعرًا مشهورًا وقديرًا مثل سيمونيديس.

٦ - المراثى : وإستخدم الوزن الإليجى فى هذا الغرض منذ وقت مبكر فى شبه جزيرة البلوبونيسوس حيث إشتهر إخيمبروتوس (Echembrotos) حوالى عام ٥٨٦ بالصرامة فى هذه الأغانى الحزينة، ولم تصلنا أية شذرات من هذا النوع، ولكننا قد نجد له صدى فى شاهد قبر الأثينيين الذين سقطوا فى معركة كورونيا، وكذا فى إليجيات يوريبيديس (« أندروماخى » أبيات ١٠٣ - ١١٦) وأفلاطون (شذرة ٦) حيث يرثى ديون السراقوصى (من سيراكوساى).

وإستمر الوزن الإليجى أداة التعبير عن هذه الأغراض حتى القرن الخامس وربما الرابع. وبعد ذلك بدأت الفواصل والفوارق بين الأوزان المختلفة تتلاشى. عندئذ بدأ الوزن الإليجى يستخدم فى أغراض جديدة كالمقطوعات الوصفية التى ظلت معروفة حتى العصر البيزنطى. وإستخدم الوزن الإليجى كذلك فى قصائد الحب كما ظهر فى إليجيات أفلاطون وشعراء الإسكندرية. ثم صار هذا الوزن أداة لتقليد ومعارضة المقطوعات التى نظمت قديمًا فى الأغراض سالفة الذكر. وحظى الوزن الإليجى بشعبية كبيرة فى الإسكندرية. ثم إزدهر فى العصر الأوغسطى بروما وكذا على يد لوكانوس إبان القرن الثانى الميلادى.

ومن أول الشعراء الغنائيين الذين إستخدموا الوزن الإليجى كاللينوس الأزميرى الذى لا نعرف عنه إلا القليل. كتب أشعارًا إليجية يحث فيها مواطنيه أن يقاتلوا أعداء الوطن. وبقيت لنا منه بضع أبيات من قصيدة يخاطب فيها زيوس. ومنها علمنا موطنه وشيئًا من تاريخ حياته. فهو يتضرع للآلهة من أجل سميرنا (أزمير الحديثة بتركيا)، ولو أن سترابون يعتبرها الإسم القديم لمدينة إفيسوس ويأخذ العلامة باورا بهذا الرأى[٧]. ويقول كاللينوس فى قصيدته أن الكيمبريين آتون لمهاجمة أزمير وبذلك إستطعنا أن نعرف أنه عاش فى النصف الأول من القرن السابع. ونص البيت الذى يذكر فيه هذا الهجوم المعادى هو كما يلى (شذرة ٣) :

« الآن يتقدم الجيش الكيمبرى إلينا يا صانعى الغضب »

وبالفعل كان الكيمبريون وآخرون يهاجمون فريجيا وليديا وأيونيا فى هذه الفترة. ويشير كاالينوس كذلك إلى تدمير ماجنيسيا على يد الإفيسيين. وهو ينهى مواطنيه عن الجلوس دومًا إلى المآدب، ويحثهم على أن يحملوا السلاح دفاعًا عن الوطن، ويقول أن المواطن الشجاع يتبوأ مرتبة نصف إلهية.

« إلى أى مدى ستظلون هكذا فى إسترخاء؟

متى يا شباب ستصبحون شجعانًا أقوياء؟

إنكم تغمضون أعينكم عن إحتقار الجيران لكم، فأنتم متقاعسون إلى أقصى حد قعدتم فى بيوتكم آمنين، والأرض كلها من حولكم تشتعل بنار الحرب »[8].

ومع أن لغة كاالينوس ملحمية الطابع إلا أنها تتسم بشىء من الأصالة والإبتكار.

وعاش ميمنرموس الكولوفونى فى مدينة كولوفون التى لا تبعد كثيرًا عن موطن كاالينوس. وتؤرخ حياته بالنصف الثانى من القرن السابع لأنه إزدهر فيما بين ٦٣٠ و ٦٠٠. وكان موسيقيًا محترفًا يعزف على المزمار (الفلوت)، وربما كان معروفًا لسولون المشرع. إذ يروى أن ميمنرموس نظم (شذرة ٦) بضع أبيات قال فيها « ياليتنى فى سن الستين (hexekontaete) ألتقى بالموت والأقدار بدون مرض أو أسى ». فرد عليه سولون معارضًا وقائلاً أنه يفضل الثمانين (ogdokontaete). وكان سولون بإضافة هذه الكلمة لا يعدل رأيًا فحسب بل يصحح لميمنرموس هذا البيت من حيث الوزن.

ويعطى لنا ميمنرموس صورة مشرقة للحضارة الأيونية إبان فترة بزوغها، وهو شاعر له فلسفته فى الحياة. يسعى للحصول على أفضل ما يمكن الحصول عليه لا بأداء الواجب وإنكار الذات أو التضحية، بل بقوة الشباب وعنفوانه الذى يتيح له التمتع بمباهج الحياة. وهكذا يبدو لنا هذا الشاعر للوهلة الأولى وكأنه داعية إلى مبدأ اللذة بلا مسئولية فهو السائل (شذرة ١ بيت ١ - ٣):

«آه ما هى الحياة؟ وأية متعة لنا فيها بدون أفروديتى الذهبية؟
ليكن الموت نصيبى إن صرت لا أعبأ بمثل هذه الأشياء
فالحب كالسر المكنون، والهدايا مثل العسل أو النوم»

وهو فى هذه الأبيات يلمح الشيخوخة فى الأفق المنظور، ولا يجد فيها أية متعة. إنه يعرف أن حياة الإنسان قصيرة إذ يتساقط البشر بسرعة كأوراق الشجر، وأن أقدار الشيخوخة والموت تقف للجميع بالمرصاد. وعندما تأتى الشيخوخة يخشاها ميمنرموس ويفضل عليها الموت لأنها مليئة بالأسى. ولا يوجد بين البشر إنسان لم يهبه زيوس الكثير من الشرور. هذا ما يقول به ميمنرموس فيذكرنا ببيت ورد عند هوميروس ويقول فيه («الإلياذة» الكتاب السادس بيت ١٤٦):

«أجيال البشر كأجيال أوراق الشجر»

هكذا يتفق الشاعران فى هذه النظرة المتشائمة للمصير البشرى؟ ولكنهما يختلفان فى كيفية مواجهة هذا المصير. فهوميروس يرى أن قصر عمر الإنسان يستوجب أن نملأه بأقصى قدر ممكن من أعمال المجد والبطولة. أما ميمنرموس فقد حاول أن يملأ عمره القصير بشتى أنواع اللذة المتاحة[9]. بيد أننا ينبغى أن لا نبالغ فى هذا الإتجاه بالنسبة لميمنرموس الذى ربما لا يعبر عن رأيه الخاص وطريقته فى الحياة. إذ لزام علينا أن لا ننسى أن قصائده كانت تنظم لتغنى فى إحتفالات عامة، ولا يناسبها إلا مايبعث على السرور والبهجة. أضف إلى ذلك أن ميمنرموس يلتفت أحيانًا إلى الجانب الآخر من الحياة. فهو يشيد بأمجاد أمته القديمة سواء عندما جاء الإغريق وإستعمروا أيونيا، أو عندما صد الأيونيون هجوم الليديين وهزموهم. فهو هنا يظهر إعجابه بالقوة والبطولة. ومن ثم فإن ميمنرموس فى الواقع يحتفظ فى أشعاره بتوازن ما بين حياة العمل والنشاط أو التعب من جهة، والإسترخاء والمتعة من جهة أخرى. وهو بذلك يمثل وجهة نظر أيونية معروفة، فهم أناس يحيط بهم الأعداء من كل جانب، صمدوا أمامهم فى شجاعة وبسالة، وخاضوا المعارك العنيفة. ولكنهم فى كل مرة ما أن يتخلصوا من الخطر الداهم حتى يهرعوا إلى لذاتهم ليستريحوا أو يتمتعوا إلى أقصى حد. وميمنرموس الأيونى لا يختلف فى ذلك كثيرًا عن سولون الأثينى.

تتوجه قصائد ميمنرموس إلى محبوبة إسمها نانو (Nanno) التى قد تكون شخصية حقيقية وقد يكون إسمها مستعارًا، ومن المرجح أنه إسم شرقى الأصل. ويقال إنها كانت عازفة على المزمار (الفلوت) مثل حبيبها. حملت أشعار ميمنرموس هذه - التى تقسم أحيانًا إلى كتابين على يد الدارسين - إسم حبيبته «نانو» عنوانًا. وجمعت هذه الأشعار إلى جانب قصائد الحب بعض الأساطير، مثل أسطورة تيثونوس (شذرة ٤) والزورق السحرى للشمس (شذرة ١٠) وتاريخ تأسيس كولوفون (شذرة ١٢) والحرب بين أزمير وجيجيس ملك ليديا (Gyges شذرة١٣). ولو أنه يقال إن ميمنرموس كتب مؤلفًا تاريخيًا عن أزمير تحت عنوان «الأزميرية» (Smyrneis)، وقد يكون جزءاً من كتابه بعنوان «نانو». ولقد تنبأ ميمنرموس بكسوف الشمس الذى وقع فى ٦ أبريل عام ٦٤٨. ويتميز ميمنرموس بصفة عامة بحس الإيقاع الموسيقى فى إستخدامه للوزن الإليجى، وكذا ثراء قصائده بالصور الشعرية الرائعة والمباشرة، وقدرته على مخاطبة العواطف وإثارة المتعة.

هناك حكاية أثينية[١٠] تقول أن تيرتايوس الإسبرطى كان فى الأصل مدرسا أثينيا أعرج أرسله بنو وطنه إلى إسبرطة بناء على طلب منها - أو إستجابة لنبوءة ما - كمساعدة من الأثينيين للإسبرطيين فى الحرب الميسينية الثانية، التى كانت بالنسبة لإسبرطة مسألة حياة أو موت، والتى إستمرت من عام ٦٨٥ إلى ٦٦٨. وهذا يعنى أن الأثينيين الذين لم يرغبوا فى إرسال مساعدة عسكرية أو قوات حربية إعتبروا أن فى تيرتايوس الكفاية، أى أنه يمثل العون المناسب الذى تحتاجه إسبرطة. وبالفعل كانت أشعار تيرتايوس الحماسية هى التى نجحت فى حث الإسبرطيين، لا أن ينسوا نزاعاتهم الداخلية فحسب، بل وأن يحاربوا ببسالة حتى يتحقق لهم النصر.

بيد أن تيرتايوس نفسه (شذرة ٤) يقول بأنه إسبرطى. ولا غرو فى أنه عرف الفن الأيونى وقلد هوميروس إذا لاحظنا أن بعض الحلى الفينيقية الصغيرة قد عثر عليها مؤخرا فى إسبرطة[١١]. يضاف إلى ذلك أن تيرتايوس فى بعض قصائده (شذرة ١ و ٨) يعطى هو بنفسه الأوامر للجنود، وكأنه هو القائد العسكرى. وهذا مالا يرضاه الأسبرطيون إن كان حقا من الأجانب. بل يبدو أنه هو الذى قاد الحرب. وحملت مجموعة من قصائده عنوان «إيونوميا» (Eunomia) بمعنى «النظام

والقانون » أو بعبارتنا الشائعة « الضبط والربط». ووصلتنا منها بعض الشذرات، ومنها الشذرة رقم ٥ التي تقول :

«كم هو رائع موت رجل شجاع يقف فى الصفوف الأمامية للدفاع عن وطنه!
هيا نحارب بكل شجاعة من أجل هذه الأرض. هيا نموت من أجل أطفالنا
لا نبخل بالحياة، إليها أيها الشباب ! إلى الحرب فى صفوف متراصة!
لا تدع أى رجل فيكم يسلم اللواء ويهرب بسبب الخوف، لا تتركوا كباركم!
من العار أن تروا بأعينكم محاربا مسنا يسقط فى المقدمة
برأسه الصلعاء ولحيته البيضاء، يغطى بيده عورته التى تنزف منها الدماء
بعد أن شوه الأعداء جسده. ياله من منظر كريه ومنفر!
بيد أن هذا لو وقع لشاب... فهو أمر آخر. فطالما أنه فى ريعان
الشباب الزاهى سيفوز بإعجاب الرجال، وتعشقه النساء إن نجا
من المعركة، أما إذا سقط جريحا فى الصفوف الأمامية بقت
ملامحه حية لا تموت، قفوا إذن ثابتين... صامدين».

جمع السكندريون أشعار تيرتايوس فى خمسة كتب ضمت ثلاثة أنواع هى :

١ - أناشيد حربية وصلتنا منها شذرتان (١٥ - ١٦ Bergk).

٢ - قصائد بالوزن الإليجى تحث المواطنين على الصمود.

٣ - قصيدة تسمى « نظام الحكم » أو « دستور الدولة » (Politeia) ويخاطب فيها أهل إسبرطة.

هذا وتدور شذرة رقم ٩ حول موضوع « الفضيلة » (arete) وأهميتها، وطبيعة الرجل الفاضل أو الإنسان الممتاز (aner agathos). وغنى عن القول أن تيرتايوس يرى الفضيلة فى الشجاعة، ويعتبر الرجل الفاضل هو المحارب الباسل. أما عن لغة تيرتايوس فهى ملحمية الطابع، تعكس بعض الملامح الهومرية. ولعل أهمية تيرتايوس تقوم على علاقته بالسياسة أكثر من إرتباطه بفن الشعر. بيد أنه مارس تأثيرا ملموسا على سولون بحماسه الشديد ردحا طويلا من الزمن.

وإن لم يكن تيرتايوس من مواليد أثينا حقا فإن سولون المشرع الأثينى يعد بالفعل أول شاعر أو أديب نعرف بيقين أنه من أبناء هذه المدينة، وعاش فيما بين

٦٤٠ و ٥٦٠ تقريباً. برز سولون لأول مرة فى الحياة السياسية إبان الصراع بين أثينا وميجارا حول ملكية جزيرة سلاميس الملاصقة لشبه جزيرة أتيكا فى الخليج الساروفى. إذ نجح سولون بالفعل فى طرد الميجاريين من هذه الجزيرة. وترد عند بلوتارخوس رواية قديمة فحواها أن سولون لكى يدعم ما تزعمه أثينا من أن هذه الجزيرة المتنازع عليها تتبعها منذ القدم أقحم فى قائمة السفن «بالإلياذة» الهومرية (الكتاب الثانى) بيتين لا يزالان موجودين فيها وهما القائلان:

«من سلاميس أحضر أياس إثنتى عشر سفينة
ووضعها جنبا إلى جنب مع القوات الأثينية»

ومن ناحية أخرى تثبت هذه الرواية - صدقت أم كذبت - أن هوميروس كان يؤخذ كسند تاريخى موثوق به إبان عصر سولون. ويقال كذلك فى روايات مماثلة أن سولون نظم سرا إليجية من مائة بيت، ثم تظاهر بالجنون وإرتدى ثيابا تنكرية، وطاف فى شوارع أثينا يتغنى بها. وكان مطلعها كما يلى:

«جئتكم رسولا من حبيبتكم سلاميس لكى أتغنى لكم بأخبارها»
(شذرة ٢ بيت ١ - ٢ Bergk)

وتستكمل الرواية هذه القصة فتقول إن هذه الأبيات الإليجية أشعلت الحماس فى قلوب الأثينيين، فأعادوا إعلان الحرب على الميجاريين، وإستعادوا منهم جزيرة سلاميس[١٢].

أختير سولون حاكما (archon) عام ٥٩٤. وكانت أهم الإجراءات الإقتصادية التى إتخذها هى إلغاء الديون القديمة وتحريم إستعباد المدين المفلس العاجز عن تسديد ديونه. ولقد سميت هذه الإصلاحات بإسم seisachtheia أى «نفض الأعباء» أو «إزاحتها عن الكواهل». وعادت هذه الإجراءات على سولون بشعبية كبيرة حتى أنه كلف بإعادة صياغة الدستور الأثينى. وظهرت باكورة أعماله الشعرية فى قصائد خفيفة عن الحب، تدرجت رويدا رويدا لتصبح أشعارا أكثر جدية ومليئة بالحكمة والوعظ. ولقد إمتدت شهرته إمتدادا واسعا حتى أنه إعتبر من «الحكماء السبعة». وصلتنا من قصائده بعض الشذرات التى فى مجموعها لا تتعدى خمسة وعشرين بيتا.

ومع قلة هذه الأبيات أو الشذرات فإنها تعد ذات أهمية كبيرة كوثيقة تاريخية وإن كانت لا تنم عن مقدرة خيالية فائقة، مع أنها صيغت فى أسلوب قوى وسيط. ويمثل سولون فى الشعر الإليجى الإتجاه الحكمى (gnomic)، بمعنى أنه يهدف إلى زرع المبادئ الأخلاقية والحكمة الفلسفية فى أذهان الناس. ومن أقواله المأثورة والمشهورة «أظل أتعلم كلما تقدمت بى السن» أو «يموت المعلم ويتعلم» (Gerasko d'aiei polla didaskomenos). وله قصيدة يستهلها بخطاب موجه لربات الفنون، ويتضرع فيها للآلهه أن تمنحه الرخاء والشهرة، أو بالأحرى الثروة والسمعة الطيبة. إذ يريدها ثروة تأتيه بطريق نزيه لا خبث فيه. هذا وقد نظم أشعارًا بالوزن التروخى والرباعى والإيامبى.

وعرف عن سولون أنه سافر كثيرا إذ قضى عشر سنوات فى رحلات مستمرة زار أثناءها مصر وقبرص. فإلتقى بأمازيس[١٣] وربما لاقى كرويسوس (= قارون ؟) ملك ليديا. وكانت رحلاته من أجل المعرفة وجمع المال عن طريق التجارة عبر البحر. ولما عاد ووجد أثينا غارقة فى نزاعات داخلية إنتهت بتأسيس نظام الطغاة حاول عبثا أن يثنى الأثينيين عن تأييد بيسيستراتوس. وخاطب قومه قائلا (شذرة ٨ أبيات ١ - ٤):

«إن جبنكم وحده هو المسئول عن مصيركم التعس
لا تلوموا الآلهة، لا تلوموا إلا أنفسكم
فأنتم الذين بأنفسكم حميتم تلك الطغمة
وملأتم بالغرور صانعى العبودية المشينة لكم»

ويبدو أن سولون كان من الحكمة بحيث أنه لم يحتقر متع الحياة، ولم يعزف حتى عن «الغلمان فى ميعة الصبا المزهر»، «وتاق لحلاوة الفخذ والشفاه» (شذرة ٢٥ بيت ١). ولكنه عندما تقدمت به السن هجر «الحب الإغريقى»، وإتجه لعشق النساء والخمر والشعر. ويؤكد لنا بلوتارخوس أنه «هرب من عواصف عشق الغلمان ووطد العزم على أن يبدأ حياة جديدة هادئة وتهيأ للزواج والفلسفة». وروى أن سولون مات فى قبرص وأن عظامه بعثرت فوق جزيرة سلاميس تبركا بها.

إزدهر ثيوجنيس الميجارى حول عام ٥٤٠، وتنسب إليه أشعار حكمية وإليجيات

تبلغ حوالى ١٤٠٠ بيت، معظمها يقع فى شذرات مهلهلة. ويحتد النقاش بين العلماء والدارسين حول نسبة هذه الأشعار إلى ثيوجنيس. ويقال أن بعض فقرات هذه الشذرات من نظم ميمنرموس وتيرتايوس وسولون وشاعر آخر مجهول يدعى إيوينوس. وأهم هذه الشذرات هى تلك القصائد الموجهة إلى كيرنوس، وهو شاب صغير صديق لثيوجنيس. وتمتلىء هذه القصائد بالوعظ الأخلاق والأفكار الفلسفية عن الحياة وشرورها، كما تفيض بمشاعر الكراهية والحقد تجاه عامة الناس أى السوقة والرعاع، لأنهم مطبوعون على النشاط والحركة الدائبة ومفعمون بالعاطفة. فمن هذه الأشعار نفهم أن صاحبها محافظ عنيد، وبالأحرى رجعى يحارب تيار التجديد، ولا يرى سببا لمتاعب عصره سوى جنون وانحطاط أفراد الطبقات الدنيا التى تحاول أن تأخذ بنصيبها من الثروة والسلطة.

ينصح ثيوجنيس صديقه الشاب كيرنوس بألا يتعامل إلا مع النبلاء الفضلاء (agathoi kai esthloi) بالمعنى الأخلاق والاجتماعى والاقتصادى، فهو يعنى طبقة ملاك الأراضى الأرستقراطية. ويقول ثيوجنيس إن الميل إلى تخطى الحدود أى جريمة العجرفة والتجاوز (hybris) هى خطيئة الإنسان الكبرى، وهى أرذل الرذائل التى إبتلى الآلهة بها البشر (ب ١٥١). فهى لا تجلب سوى الدمار، وكم من مدن أهلكت؟ نعم فهى الآن تتهدد ميجارا بالخراب (ب ٤٤، ٥٤١، ٦٠٤، ٨٣٥). ونقيض «تخطى الحدود» أو «العجرفة» فضيلة «الحياء» (aidos)، وهو أفضل ما يترك المرء لأبنائه من ميراث. والحياء الذى يوصى به ثيوجنيس يقترب كثيرا من روح التواضع المسيحية. أما أفضل الخيرات على وجه الأرض برأى ثيوجنيس فهو «التعقل» أو «سداد الرأى» (gnome) الذى يحفظ الإنسان من الإنسياق وراء الحماقات، بل ويقوده إلى طريق الإعتدال وبر النجاة. وعلى المرء أن يكون بارا بوالديه (١٣١) كريما مع ضيوفه، رحيما بالمستجيرين (١٤٣) تقيا خشوعا للآلهة (ب ٨٠٥ ـ ٨١٠)، أمينا صادقا مع نفسه ومع غيره (ب ٨٧ ـ ٩٢)، مخلصا ومستقيما (ب ٣١٩ وما يليه). فالثروة فى حد ذاتها لا قيمة لها، إن لم تصاحبها الإستقامة وروح البر والتقوى (ب ١٤٥ ـ ١٥٠).

لقد كان ثيوجنيس شاعرا متعصبا لفكره الأرستقراطى، وأفزعته الثورة الشعبية التى قامت فى ميجارا أيام شبابه عام ٥٧٠. بيد أننا نلمس فى مخاطبته لكيرنوس

حنانا دفاقا وإخلاصا عميقا يذكرانا برقة وعذوبة سافو وهى تخاطب تلميذاتها الجميلات كما سنرى. يقول ثيوجنيس لصديقه الشاب كيرنوس (ب ٨٧ وما يليه) :

«لا يكفى أن تحبنى بالكلمات فقط
بينما قلبك وذهنك مشغولان بشئ آخر
إما أن تحبنى بحرارة وصدق وإلا فإكرهنى... وأعلنها صراحة»

ويعتقد باورا أن كيرنوس شخصية حقيقية لا وهمية، وأنه عاش فى الجزء الأخير من القرن السادس، وأنه شغل منصبا عاما، وكان ينتمى إلى طبقة الأرستقراطية فى ميجارا، وفقد أراضيه إبان الثورة الشعبية المشار إليها فذهب إلى المنفى[١٤]. ويقال إن قصائد ثيوجنيس قد تكون «كتاب أغانى» وضع ليستخدمه أبناء الأرستقراطية الذين لا يريدون الإرتجال على موائد الشراب. أى أنها قد تكون مؤلفة على يد - أو بإيعاز من - الدوائر الأرستقراطية فى أثينا فى القرن الخامس. وهى قصائد تعكس مجتمعا أكثر تمزقا من المجتمع الذى عاصره سولون. على أية حال فلقد صارت إليجيات ثيوجنيس رويدا رويدا تغنى بمصاحبة المزمار على مآدب الحسناوات والمحظيات (hetairai) حيث يتجمع أبناء الأرستقراطية.

وفى تلك الأثناء، وبإقترابنا من القرن الخامس بدأت الإبجرامات فى الظهور، وهى تمثل فنا شعريا سيصل إلى أقصى إزدهار له إبان العصر السكندرى. والإبجرامة تسجيل لذكرى ما على قطعة حجر أو معدن. فكان مثلا يكتب إسم ووطن الميت على قبره. وهذه عادة معروفة لدى الشعوب القديمة جميعا تقريبا. بيد أن الإغريق بفكرهم وحسهم الجماليين أرادوا أن يكون هذا التسجيل شعرا، فنشأت العادة أن يكتب بيت أو بيتان لهذا الغرض. وبزغ الثنائى الإليجى كأصلح وزن وإن لم يكن الوحيد فى هذا المجال. وليس أمرا سهلا أن يوجز المرء كل ما يريد قوله فى عبارات قصيرة محكمة ومعبرة. ومن ثم فإن كبار الشعراء هم الذين تصدوا لهذه المهمة فى الغالب، أى لكتابة الإبجرامات ولا سيما فى المناسبات الهامة. وإشتهر سيمونيديس (Semonides) من ساموس بإبجراماته الرائعة وهو شاعر سنتحدث عنه فى ثنايا حديثنا عن الشعر الإيامبى.

ودعنا الآن نتوقف قليلا لنتأمل إنجازات الشعراء الإليجيين. لقد كان كل من

كالليـنوس وتيرتايوس وسولون من الشخصيات العامة التى إتخذت من الشـعر وسـيلة للفعل السياسى. وإستمد هؤلاء الشعراء قوتهم لا من الإحساس بـذواتهم بـل مـن الإقتناع بأنهم إنما يتحدثون إلى شعوبهم المحتاجة إلى جهودهم فى مرحلة حرجة. ففى أيام كاللينوس كان الغزو الأجنبى يهدد وطنه أزمير (أو إفيسـوس). ومـن ثم جـاءت أشعاره تستحث بنى وطنه على شـحذ الهـمـم والتصرف كرجـال والـدفاع عـن الأرض. وبالمثل نجد تيرتايوس يلعب دورا بارزا فى حياة إسبرطة التى كانت تهددهـا بالفناء ثورة أتباعها الميسينيين. أما سولون فهو المشرع الذى أصلح فساد القـوانين فى أثينا. فمع إختلاف الظروف التفصيلية بين كل من هـؤلاء الشـعراء الثـلاث إلا أن هناك بعض السمات التى تجمعهم. ولعل أهـم هـذه السمات وأبـرزها أن صـوتهم يسترعى الإنتباه، ويفرض وجوده لا بسبب ما يستندون إليه من قوة سياسية متمثلـة فى نفوذهم الشخصى، بل لأنهم ينطقون بثقة كاملة وينطلقون من يقينهم الثابت بأن مواطنيهم لا بد وأن يسمعوهم. فالشعر هنا يقوم بوظيفة الخطابة السياسية التى لم تكن قد برزت بعد فى الأفق الإغريقى. لقد إعتقـد هـؤلاء الشـعراء أن مصـائر أوطانهم معلقة فى رقابهم، فتحدثوا بإحساس عميق بـالمسئولية وعـن إيمـان صـادق بأنهم على حق فى كل ما يقولون. وهذا تحول خطير فى مسار الشعر الإغريقى، لأن الشاعر لم يعد يهدف إلى تسلية مستمعيه وإمتاع مـواطنيه بتشـنيف آذانهـم بـأعذب الكلمات وأرق التعبيرات. بل صار الشاعر هو المتحدث الصـارخ بلسـان متـاعبهم، والمعبر عن آلامهم ومخاوفهم. إنه شاعر يجمع بين عمل العراف الـواعظ مـن جهـة ورجل الدولة ذى الرسالة التثقيفية من جهة أخرى.

وتدين إليجيات هؤلاء الشعراء جميعا بـالكثير للمـوروث الملحمـى الهـومرى، مما يوحى بأنهم يحاولون إحياء الرؤية البطولية للحيـاة وتجسيدها واقعـا ملمـوسا فى الظروف الراهنة. إنهم يحضون على بذل أقصى جهد ممكن فى ميدان الحـرب، بـل وفى النزاعات الداخلية. فهم يؤمنون بأن لهذا الجهد المبذول مردود مضـمون يتمثـل فى قيمة الوجود الإنسانى نفسه. يقول كاللينوس (شذرة ١ بيت ١٨ ـ ٢١)

« يلبس كل الناس لباس الحداد عنـدما يمـوت رجـل شـجاع
أما إذا نجا هذا الرجل من المعركة فيبدو لهـم وكأنـه سـليل الآلهـة

وينظرون إليه كما لو كان قلعة شامخة تزداد علوا أمام أعينهم
لأن ماكان ينبغى أن ينجزه عدد كثير أنجزه هو بمفرده»

ألا يعنى هذا أن ثواب من يموت فى ميدان القتال هو تكريم الناس له؟ إن صح ذلك فهى إذن وجهة نظر تخالف ما طرحه هوميروس من قبل. إذ وضع هذا التكريم البشرى ضمن فكرة المجد البطولى الأوسع أفقا. على أية حال فإن أبيات كاللينوس تقترب من المعنى الذى يقصده تيرتايوس حين يقول (شذرة٦أبيات١-٤) :

«نبيل ذلك الرجل الذى يسقط صريعًا فى الصفوف الأمامية بالمعركة
إنه يثبت قيمته كما ينبغى أن يفعل رجل يحارب من أجل وطنه.
وأتعس الناس كافة من يهيم متجولاً
كشحاذ هرب من مدينته وحقوله المعطاءة»

فتيرتايوس يعبر هنا عن مفهومه للفضيلة، وهو مفهوم حبيب إلى نفس الإغريق بصفة عامة، ويقوم على أساس أن الفضيلة هى أن يحقق المرء طبيعته وذاته. ولقد طرحت عدة بدائل ممكنة لتحقيق هذا الهدف مثل الألعاب الرياضية، وسرعة الجرى، وجمال وكمال الأجسام، وجمع الثروة، والتمتع بالأبهة الملكية، وتثقيف اللسان والفصاحة فى القول. ولكن تيرتايوس يقرر فى النهاية أن الفضيلة الحقة هى الإقدام على الموت فى سبيل الوطن. إنه بذلك يجسد فكرة الرجولة الإسبرطية المعهودة. بيد أنه لا يفهم من ذلك أن تأثير تيرتايوس منحصر فى إسبرطة. ذلك أن هذه الفكرة عن الرجولة والبطولة ستلعب دورًا رئيسيًا فى توجيه مسار التاريخ الإغريقى برمته. صفوة القول أن بطولة هيكتور فى دفاعه عن طروادة - المقابلة لبطولة أخيلليوس الهجومية - تصبح هى الآن المثل الأعلى، وهكذا تتحدد ملامح الفضيلة الإغريقية فى أشعار القرن السابع، ويمكن أن نتعرف عليها لا فى التأكيد على ذات الفرد كفرد، وإنما فى الإنسان الذى يحقق ذاته بالقيام بواجباته إزاء دولة المدينة.

وتأتى قصائد سولون وكأنها مقالات سياسية، وإن كانت تتميز بأفق أوسع من ذلك بكثير، لأنها بالأساس تقوم على التفكير فى القيم الإنسانية الخالدة. يفكر سولون فى واجبات الإنسان أكثر مما يدعو إلى الموت فى سبيل الوطن. الإنسان عنده هو أكبر عدو لنفسه، لأنه يرتكب أحيانًا حماقات ناجمة عن زهو أعمى وكبرياء

جوفاء، مما يدفع زيوس إلى عقابه أشد العقاب هو وذريته من بعده. ولقد بنى سولون لنفسه نظامًا أخلاقيًا متسقًا على أساس واقعى، ويقول برعاية الآلهة للبشر. إنه لا ينكر أن للإنسان طاقات هائلة وقدرات عظيمة، ولا ينقصه إلا حسن إستغلالها. يستطيع المرء عنده أن يتجاوز عماه وجهله. وهو بعون الآلهة يستطيع أن يحقق إنجازات ضخمة لها نتائج قيمة فى مجال الحرف وصناعة الشعر والطب والنبوءات. ومع ذلك فهناك بالطبع حدود لنجاح الإنسان، تأتى بالأساس من عجزه عن معرفة المستقبل، وهذا ما يجعله يقع فريسة سهلة تحت رحمة الحظ وتقلباته. ويهتم سولون أكثر ما يهتم بتحصيل المعرفة وتطبيقها فى مجالات نافعة للمدينة ومؤدية لإزدهارها.

يتفق إذن كل من كاللينوس وتيرتايوس وسولون فى وضعهم الفرد فى خدمة المجموع أى الوطن. قال الشاعران الأولان إن مسئولية الدفاع عنه فى وجه الأعداء المغيرين تقع على عاتق المواطنين جميعًا. وجاء سولون فوضع أيضًا الفرد فى خدمة المدينة داخليًا أى بتطويرها وتنظيمها وتنميتها ورأب الصدع بين طبقاتها. ولا يعنى هذا أن الشعراء الثلاث أهملوا الحياة الخاصة للأفراد، فهذا أمر لا يفكر فيه أى إغريقى مهما كان. يقول سولون (شذرة ١٣) :

«سعيد حقًا من له أولاد يحبهم وخيول لها صهيل
وكلاب تتمتع بحاسة حادة فى الشم وأصدقاء يعبرون البحر»

وأكثر من ذلك فإن سولون الحكيم لا يغفل أو يهمل متعة الغرائز إذ يقول (شذرة ٢٠) :

«حبيبة إلى نفسى أفعال القبرصية (أفروديتى) وديونيسوس
وربات الفنون، فهى تجلب إلى السرور والمتعة»

فهو هنا يجمع بين غريزة الجنس وشرب الخمر وصناعة الشعر كوسائل محببة إلى نفسه لأنها تجلب إلى قلبه المتعة والسرور. وسولون لا يكره الشيخوخة ولا يخشاها ويتمنى أن يعيش حتى الثمانين كما سبق أن ألمحنا. بل يرى أنه كلما تقدمت به السن توسعت معارفه. إنه إذن رجل متوازن ومعتدل المزاج، لا تركبه عاطفة

الجنون البطولى ولا يستعبده الشغف الزائد بالمتع الحسية. إنه يمثل الأرستقراطية الإغريقية فى أحسن حالاتها.

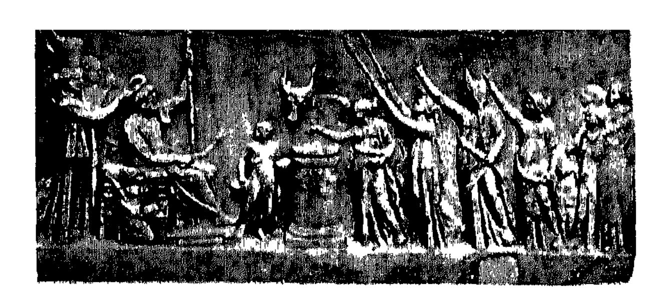
أما ثيوجنيس فيقول (أبيات ٨٦٩ - ٦٧٢):

«ليت السماء النحاسية الهائلة تدق رأسى هذه الساعة
ليتها تزرع الرعب فى قلب كل رجل من أبناء الأرض
إن أنا تخاذلت فى مد يد العون لأحبائى
أو لم أسبب الألم والحزن لأعدائى»

هنا نضع يدنا على مبدأ إغريقى أخلاقى مهم، سيطر على سلوك الفرد فى كل مجال عامًا كان أو خاصًا. بل إمتد هذا المبدأ ليشمل النزاعات الواقعة بين طبقات المجتمع الواحد، وكذا الحروب بين المدن، بل والصراع بين الإغريق والأجانب. إذ لا خير فى إمرئ لا ينصر ذويه فى الشدائد، أو يعادى أعداءهم ويلحق بهم الضرر دائمًا. هذا ركن من أركان مفهوم البطولة الإغريقية والفضيلة كذلك.

وينصح ثيوجنيس كيرنوس بالتلون والمصانعة، فهو يعترف بقيمة الثراء وأهمية نفاق الأصدقاء. وفى هذا القول تكمن بذور الفساد الاجتماعى الذى ستنمو جرثومته رويدًا رويدًا بفضل الظروف المواتية لها، والمعاكسة لثبات قيم الشرف والبطولة الهومرية.

يحتفظ الشعراء الإليجيون ببعض الوقار، فمع أن أشعارهم تأتى ترجمة لتجربة ذاتية، إلا أنها محملة برسالة أخلاقية تعليمية. وتعكس لغتهم تأثير الموروث الملحمى، إلا أن لها صورها الشعرية المميزة. فمثلاً يشبه أحدهم الرجل الشجاع بالقلعة الشامخة التى تزداد علوًا على الدوام. ويصف آخر الفتاة وكأنها فرس تحت الفارس، وآخر يرى الخدم فى الحقول غزلانًا ترعى، والصديق الخائن كالثعبان البارد والكامن فى الصدر. ولهؤلاء الشعراء فلسفتهم عن الكون وعن علاقة البشر بالآلهة. فثيوجنيس يلوم الآلهة على كل شيء حينًا، ويضع كل اللوم على عاتق البشر أحيانًا أخرى[١٥]. وهو لا يأمل كثيرًا فى الحياة الدنيا ولا فى الآخرة ويقول: (أبيات ٤٢٥ - ٤٢٨):



شكل ٧
لوحة تعرف بإسم تمجيد هوميروس، وهى تصور ربات الفنون مع زيوس وأبوللون.
عثر عليها فى بريني وهى محفوظة الآن بالمتحف البريطانى



شكل ٨
ربات الفنون يتراقصن مع أبوللون فى لوحة رسمها الفنان الحديث
بلداساري بيروتسى Baldassare Peruzzi

«أن لا يكونوا قد ولدوا أصلاً فهو أفضل ما كان يمكن أن يحظى به أبناء الأرض من القدر. أما إذا ولدوا بالفعل فعليهم أن يمضوا بسرعة نحو أبواب هاديس ليرقدوا هناك فى القبر تحت كومة من تراب الأرض»

وستجد هذه المقولة التشاؤمية تجاوبًا ملموسًا وصدى مسموعًا فى ثنايا تراجيديات سوفوكليس[١٦]. بل إنه قول يعبر عن العقلية الإغريقية ككل، أى أن على الإنسان أن لا يتوقع من الحياة الدنيا الكثير، لأن حياته على الأرض قصيرة وعابرة فليتمتع إذن بها قدر ما يستطيع وقبل الرحيل العاجل.

الفصل الثالث

الشعر الإيامبي

هناك أسطورة تقول أن الإلهة ديميتر - بعد أن خطف إله العالم السفلى هاديس إبنتها بيرسيفونى - كانت تسير بمفردها مهمومة بمنطقة إليوسيس، ودخلت منزل شخص يدعى كيليوس. وهناك إستطاعت الفتاة «إيامبى» (Iambe) أن تجعل الإبتسامة تعلو شفتى الربة الحزينة ولأول مرة، إذ روت لها بعض الفكاهات المرحة. ويقال إن القدم الإيامبى Iambos (U_) أخذ إسمه من إسم هذه الفتاة. ولو أن بعض الدارسين يرون أن إسم هذا القدم مشتق من فعل iapto بمعنى «أهاجم» لأنه وزن كان يستخدم أساسًا فى الهجاء. هذا مع أن سولون قد إستخدمه فى الكتابات السياسية الجادة. كما أنه أصبح أداة الحوار بالمسرح الإغريق، لأن هذا الوزن بإيقاعه السريع يقترب كثيرًا من الحديث العادى فى الحياة اليومية.

وهناك من العلماء من يرون أن كلمة «إيامبوس» (Iambos) غير معروفة الأصل، وهناك من يرجحون أنها كلمة أجنبية ذات أصول آسيوية. وردت لأول مرة عند أرخيلوخوس (شذرة ٢٠)، وإن كان ذلك لا يعنى أنه أول من استخدمها، حيث أن أرسطو يقول إن هذه الكلمة وردت فى قصيدة «مارجيتيس» (Margites) المنسوبة خطأ إلى هوميروس.(١٧) ولقد إقتطف أرخيلوخوس (شذرة ١٠٣) بيتا من هذه القصيدة. ومن الملاحظ أن القدم الإيامبى سريع للغاية، وقد يكون ترديده لمدة طويلة مملا. ولذلك أدخل عليه الشعراء الكثير من التنويعات كأن يستبدل المقطع الطويل بمقطعين قصيرين أو أن يكون الجزء الأول من البيت سبوندى (– –). وبذلك صار الوزن الإيامبى أكثر قربا من الحديث العادى، أى من الكلام الذى لا ينشد ولا يغنى بل يناسب المؤلفات التى تروى فى حديث يبدو وكأنه عادى

مثل القصص والخطابات والهجائيات وما إلى ذلك. والبيت الإيامبى يمكن وزنه كما يلى :

U _ U _ /U _ U _ /U _ U _

فهو مكون من ثلاث وحدات (metra) وكل وحدة تتكون من قدمين فهو إذن عبارة عن ستة أقدام. ويمكن إستبدال مقطع طويل بالمقطع القصير فى بداية أى وحدة.

وأشهر من نظم أشعاره بالوزن الإيامبى بين الشعراء القدامى هو بلا منازع أرخيلوخوس (ويعنى إسمه قائد الجماعة). يتحدث النقاد القدامى - أمثال شيشرون وكوينتيليانوس - عنه فيضعونه على قدم المساواة مع هوميروس نفسه.[١٨] وحكيت أو حيكت حول أرخيلوخوس رواية أسطورية وصلتنا فى صورة نقش محفور على نصب بناه له مواطنوه من أهل جزيرة باروس إبان القرن الثالث الميلادى. وإكتشفه حديثا عالم الآثار اليونانى ن. م. كونتوليون. والنصب جزء من معبد الموساى (الموسيون)، ويشبه تلك المعابد التى أقيمت لهوميروس فى جزيرة خيوس، ولهيسيودوس على سفح جبل الهيليكون، ولميمنرموس فى أزمير. وفحوى هذه الرواية الأسطورية أنه ذات ليلة قمرية كان الشاب أرخيلوخوس - راعى قطعان الماشية البسيط - يسوق إلى المدينة بقرة من قطعانه بهدف أن يبيعها. وفى الطريق صادفته بعض الفتيات الجميلات، فوقف يتبادل معهن أطراف الحديث الفكه والممتع. وإذ بالبقرة تختفى فجأة ومعها الفتيات الجميلات كذلك ! بيد أنه عوضا عنها جميعا وجد قيثارة ظهرت فجأة عند قدميه. وترمز هذه الأسطورة بوضوح شديد إلى أن هؤلاء الفتيات هن ربات الفنون اللائى إستبدلن بقرة أرخيلوخوس بالقيثارة أى بالشعر الغنائى. ولكن دعنا نسير مع الأسطورة إلى نهايتها. لقد عاد أرخيلوخوس إلى منزله وحكى قصته هذه إلى أبيه الذى رأى ضرورة الذهاب إلى دلفى، لكى يستشير نبؤة أبو للون فيما قد حدث. وبالفعل جاء رد النبؤة كما يلى «أحد أبنائك ياتيليسيكيس (إسم الأب) سيصبح شاعرا خالدًا معروفًا فى أنحاء الدنيا كلها. إنه أول من سيستقبلك بالتحية عند عودتك إلى موطنك». وعندما وطأت قدما تيليسيكيس أرض جزيرة باروس قادما من دلفى، كان أول من إستقبله بالتحية - كما تقول الأسطورة - هو أرخيلوخوس.

ومن المحتمل أن يكون أرخيلوخوس هو مبتدع الوزن الإيامبي، لأنه يعتبر بالفعل مؤسس الأغنية الفردية (المونودية) كفن أدبي صارت فيما بعد له مكانة مرموقة، لا في الأدب الإغريقي فحسب بل في الآداب الأوربية جميعا. وينبغي أن لا ننظر إلى نتاجه الشعري على أنها محاولات بدائية مشتتة، لأننا في قصائده نسمع صوت شاعر ينطق بطلاقة مذهلة وعن ثقة واضحة. إزدهر أرخيلوخوس فيما بين عامي ٧١٠ و٦٨٠ وإشتهر عبر التاريخ الأدبي بهجائياته اللاذعة أو التي لاتحتمل من شدة العنف.

يقال إنه إنحدر من أسرة نبيلة بيد أن أمه كانت من العبيد. ذلك أن تربة جزيرة باروس جدباء غير منتجة ولم يكن رخامها - شديد النقاء - قد أصبح مادة للبناء، أي لم تعرف قيمته بعد. فأرسلت جماعة من أبنائها ليقيموا مستوطنة في جزيرة ثاسوس الخصبة والمليئة بالغابات الخضراء، والتي تقع بمحاذاة الساحل الطراقي. وكان بين هؤلاء المستعمرين الموفودين من باروس رجل إنحدر من أسرة نبيلة كما يدل على ذلك إسمه تيليسيكيديس (Telesikeides) وحفيد هذا الرجل الذي يحمل نفس الإسم تزوج من امرأة من العبيد تسمى إنيبّو (Enippo) التي على ما يبدو كانت محظية لديه، وأنجب منها إبنا وبنتا. وأعطى لإبنه إسما أرستقراطيا، إنه أرخيلوخوس الذي يحمل معنى الزعامة كما سبق أن ألمحنا. فلما تقدم الأخير للزواج من فتاة أحبها وتدعى نيوبولي بنت ليكامبيس. رفض أبوها بعد أن كان قد وعد بالقبول من قبل. وإنتقم أرخيلوخوس لنفسه بنظم قصيدة هجائية قوية هاجم فيها عائلة حبيبته بأكملها. وبلغ من عنف هذه القصيدة أن الأب وبناته جميعا إنتحروا هربا من العار الذي سيلحقهم للأبد.

ومن ناحية أخرى إذا كان الدرع الثقيل بالنسبة للجندي الإسبرطي كامل العدة (hoplites) يمثل ويجسد فكرة الشرف والشجاعة، عملا بالمبدأ القائل «عُدْ به أو عُدْ محمولا عليه»، فإن إلقاء هذا الدرع في الميدان والهرب من الفزع هو أكبر عار يمكن أن يلحق أو يلصق بأي مواطن. علاوة على ذلك فقد نصت مادة في قوانين سولون على معاقبة الهاربين من أرض المعركة. ولكننا نرى أرخيلوخوس الذي ربما لم تنقصه الشجاعة يلقي بدرعه، إذ ولى الأدبار وأسرع هربا للخلف في إثر هزيمة مني

بها الجانب الذى كان يحارب فى صفه. وبدلا من التكتم على هذه الفضيحة أعلنها أرخيلوخوس على الملأ وجعلها مادة للسخرية فى قصائده (شذرة ٦ Diehl). ويبدو أنه يفضل أن يعيش كلبا على أن يموت أسدًا، فبعد الموت لا يبق للإنسان أى شيء من احترام. إذ لا يلبث أن ينساه الناس مهما كان شهيرًا، وقد لا تبق له إلا الإهانات (شذرة ٧). والغريب أن نهاية أرخيلوخوس كانت فى إحدى المعارك التى خاضتها باروس ضد أهل جزيرة ناكسوس. إذ قتل أرخيلوخوس فى هذه المعركة على يد رجل يدعى كالونداس. ولقد صارت باروس فيما بعد فخورة بشاعرها المحارب الباسل أرخيلوخوس. وراجت روايات أسطورية حيكت لتخليد ذكراه، وفحواها أن نبؤة دلفى نفسها هى التى أدانت كالونداس قاتل خادم ربات الفنون، بل إن هذا القاتل إكتسب فيما بعد لقب «الغراب».

يقول أرخيلوخوس فى إحدى الشذرات (رقم ٥) التى وصلتنا منه معقبا على ما أصاب أهل جزيرته، الذين إبتلع بعضهم البحر وأصيب البعض الآخر بعد أن تحطمت سفينتهم، يقول «إن البكاء لن يداوى الجرحى، أما السرور وإقامة الولائم فلن يجعلانهم أسوأ». وفى قصيدة له عن محبوبته نيوبولى يقول (شذرة ٣٨):

«غرق شعرها ونهداها فى العطور
إنها قد تثير شهوة رجل مسن، بلغ أرذل العمر
يالشقائى! لم أعد بقادر على التنفس بعد أن سيطرت على الرغبة
وهاجمتنى الإلهة بمعاناة قاسية حتى النخاع
لقد هدنى طول الإشتياق.......
لم تعد تحركنى الولائم ولا متع الشعر.....
ياليتنى أستطيع أن أضم نيوبولى إلى أحضانى وألتصق بها وبجسدها»*.

والجدير بالذكر أن بعض أشعار أرخيلوخوس قد نظمت فى الوزن الإليجى فى شكل إبجرامات. وتدور فى معظمها حول الخمر والحرب. ويقال أيضًا أنه كتب بعض القصائد السردية أى التى تحكى بعض «الحواديت» (ainoi) وتلعب فيها الحيوانات والطيور دورًا بارزًا. ففى شذرة ١٠٤ يكتب قصة عن الثعلب والقرد. وله قصة

* تصرفنا فى ترجمة هذا البيت لما فيه من ألفاظ رأينا أنها تتنافى مع ذوق القارئ العربى.

أخرى عن الثعلب والصقر، يقول فيها الشاعر إنهما كانا صديقين مقربين لبعضهما البعض ثم صارا عدوين لدودين وإنتهى بهما النزاع إلى أن إبتلع الصقر صغار الثعلب. بيد أنه بمرور الزمن حدث أن وقع صغار الصقر من عشهم العالى فأكلهم الثعلب. وله قصة أخرى عن القنفد والثعلب. ويقال أن الشاعر يرمز بهذه القصص إلى نفسه وظروف حياته فهو يتنكر وراء شخصية الثعلب فى هذه القصص وعندئذ سيكون الصقر هو ليكامبيس والد محبوبته الذى إفترس أحلام حبه. ولقد تكسب أرخيلوخوس بالشعر إذ روى أنه كان ينظم القصائد لمن يدفع له أجرا. ومما يروى عنه أيضًا أنه تنبأ بكسوف الشمس (قارن شذرة ٧٤) الذى وقع بالفعل فى ٦ أبريل عام ٦٤٨ (وليس ١٤ مارس عام ٧١١ كما يرى البعض).

ودعنا الآن نلق نظرة عامة على إنجاز أرخيلوخوس الشعرى فى إطار ظروف عصره. يبدو لنا أنه كإنسان يجسد المحارب الهومرى البطولى الذى يعيش للحرب بيد أنه لا يتردد ولا يتحرج من الغناء. يقول أرخيلوخوس عن نفسه (شذرة ١) :

« أنا خادمه، خادم السيد إله صيحة الحرب
وأتقن فنون ربات الفنون التى أحبها إلى أقصى حد »

وإذا دققنا النظر فى تفاصيل ملامح أرخيلوخوس عن قرب سنكتشف أنه خالف المثل الهومرى البطولى، أو عدل فيه ليتناسب مع ظروفه الخاصة والأحوال المستجدة، وفى النهاية خرج بأسلوب جديد للحياة. فأرخيلوخوس ليس مثل هيسيودوس الذى يتشبث بموطنه الأصلى المغمور أسكرا القاسية بجوها الشتوى والصيفى. إنه أى أرخيلوخوس أول شاعر نسمع أنه إشترك فى تأسيس مستوطنة جديدة فى جزيرة بعيدة نسبيا عن موطنه الأصلى. إنه إذن مغامر غير مستقر، ولو أنه قد يكون مهاجرا مرغما على الترحال. ففى حدود ما نفهم من إحدى قصائده (شذرة ٥٣) لم يسعد بهجران باروس ذات أشجار التين حلو المذاق، والتى تتمتع بحياة بحرية مستقرة. أى أنه قد يكون هو ورفاقه من ضحايا فقر البيئة الإغريقية. وكان أرخيلوخوس مفعما بشعور عدائى تجاه البرابرة أو من يسميهم « الطراقيين الكلاب » (شذرة ٥١ بيت ٤٨). ويعتوره إحساس بالضيق والحقد على القواد والرؤساء، الذين يجمعون الثروات على حسابه وحساب رفاقه من الطبقات الدنيا. إنه إذن

شاعر يفتقد جو الصداقة المتوافر فى عالم هوميروس وعينه دائما على النقود. يبدو أنه كان محاربا محترفا، أى مرتزقا يمارس مهنة الحرب، ولا يرى فيها وسيلة لتحقيق المجد. كتب أشعاره إنطلاقا من تجاربه، فعبر عن نفسه بصراحة شديدة، دون أن يخفى شيئا أو يكتم إحساسا إعتمل فى صدره. يستخدم لغة ملحمية أحيانا ولاسيما عندما ينظم فى الوزن الإليجى. أما لغة أشعاره الإيامبية فتقترب من اللغة الدارجة وربما تعود شعبيته إلى بساطة لغته. يقول بنداروس عنه (البيثية الثانية أبيات ٥٤ - ٥٦):

«إنى أرى فى الماضى
أرخيلوخوس الفقير، سليط اللسان
يسمن هزاله بالكراهية، والكلمات الممتلئة»

وأهم ما يميز أرخيلوخوس أنه يتلقى الهزائم والمصائب دون شكوى أو أنين إعتقادا منه أن الآلهة تمنح الصبر والسلوان دواء ناجعا لكل الكوارث. وهو يعتبر أن نشوة النصر المبالغ فيها لا تقل ضررا عن العويل فى الشدائد والأحزان. إنهما برأيه جانبان متعادلان للحياة. وهذه بالطبع ليست رؤية بطولية هومرية للحياة، بل وجهة نظر واقعية جديدة. وإذا كان الشعراء الإغريق منذ هوميروس قد رأوا الحرب فرصة لتحقيق المجد رغم ما تجره من أهوال مؤسفة وأحزان مضنية، فإن أرخيلوخوس رجل متوازن نظر إليها نظرة الجندى المحترف. يقول الثعلب فى قصة «الثعلب والصقر» عند أرخيلوخوس (شذرة ٩٤):

«زيوس! أى زيوس الأب! أنت تحكم السماء
وتراقب ما يفعل البشر من علياء
يفعلون الحق وغير الحق
وفى عالم الحيوان أيضا وبقوتك
تحس بما يحدث، بالفعل الصحيح وبالكبرياء»

ودائما ما يختلط إسم سيمونيديس (Semonides) من ساموس أو أمورجوس مع الشاعر الآخر الأشهر سيمونيديس (Simonides) من كيوس والذى سنتناوله فى الوقت المناسب. وسبب الخلط أن الحرف e بالمقطع الأول فى إسم هذا الشاعر - وفى

اللغة الإغريقية بصفة عامة - صار ينطق بصورة تقربه جدا من الحرف i فى عصور لاحقة، بل إن هذين الحرفين يكادان أن يكونا متماثلين فى النطق باللغة اليونانية الحديثة. وكان سيمونيديس أحد الذين ذهبوا من ساموس لتأسيس مستوطنة أمورجوس، ومن ثم يسمى أحيانا سيمونيديس من أمورجوس. وهو إبن كريتياس(١٩) الذى تنسب إليه بعض الإليجيات ويعاصر أرخيلوخوس أو عاش بعده بفترة قصيرة. بقيت لنا منه بعض الشذرات أطولها (شذرة Diehl v) تسرد بعض الحكايات التى تلعب فيها الحيوانات والطيور دورا. وفيها يقول إن عقول النساء على إختلافها يمكن أن نجد لها ما يقابلها فى الحيوانات. فالمرأة بعقلها إما تشبه الخنزيرة أو أنثى الثعلب أو الكلبة أو أنثى الحمار أو الفرس. وبعض عقول النساء تراب المزاج أو بحرى الطبع. أما أفضل العقول النسائية فهو الذى يشبه النحل. وتنساب هذه القصيدة فى إيقاع أقرب ما يكون للحديث الدارج، البعيد عن اللغة الملحمية الوقورة وحتى عن لهجة هيسيودوس السامية. تقول بعض أبيات هذه القصيدة (بيت ٢٧ - ٤٠) :

«فى يوم تجدها مفعمة بالضحك، متألقة
وقد يراها غريب بالمنزل فيمتدحها قائلا :
لا وجود لسيدة أروع
ولا أحلى على سطح الأرض منها.
وفى يوم آخر قد يكون من العسير الإقتراب منها
أو حتى إلقاء نظرة عليها... فهى مجنونة
مسعورة كالكلبة التى تخاف على جرائها
إنها ثائرة لا يمكن لأحد قط أن يهدئ من روعها
صخرة تتحطم عليها جهود الأعداء والأصدقاء على حد سواء
وهى أحيانا كالبحر الراقد فى هدوء لطيف
معظم أيام الصيف، حيث يتمتع به البحارة
بلا حدود. ولكنها سرعان ما تنقلب إلى الجنون
فتكتسح كل شىء أمامها بموجاتها العارمة
المرعدة، المتلاطمة»

وهذا الخيط التهكمى المتزايد فى الشعر الإغريقى هو الذى سيتابعه هيبوناكس وسيصل إلى مستوى البذاءة فيما بعد. فمثل هذه السخرية فى الأبيات السالفة لا يمكن أن نتصورها فى عالم هوميروس البطولى حتى وهو يضحك أو يتفكه، ولا فى عالم هيسيودوس وهو يقلح الظالمين ويتهجم على أخيه بيرسيس.

وهناك شذرة أخرى لسيمونيديس من ساموس تتحدث عن عبثية الآمال الإنسانية. ويقال إنه جمع تاريخ ساموس فى كتابين بالوزن الإليجى.

وعاش هيبوناكس الإفيسى (نسبة إلى إفيسوس) بعد أرخيلوخوس بقرن من الزمان، إذ إزدهر فيما بين ٥٤٠ و ٥٣٧ وعاصر إستيلاء قورش على سارديس. ويعتبر هيبوناكس صورة مبالغ فيها لأرخيلوخوس نفسه. ويبدو من إسمه الذى يحمل معنى الفروسية أنه مثله إنحدر من أسرة نبيلة. كان قد نفى على يد أحد الطغاة إلى كلازوميناى بالقرب من أزمير، وقد تكون حدة لسانه هى سبب نفيه. إخترع الوزن الإيامبى الجديد المسمى «سكازون» (skazon) أى «الأعرج» أو «خوليامبوس» (choliambos) أى المترنح. لأنه جعل البيت الإيامبى ثلاثى الوحدات ينتهى بقدم تروخى أو سبوندى وهى نهاية مترددة وغريبة (قارن أعلاه).

تدور بعض الشذرات التى وصلتنا منه (شذرة ١٥ - ٢٢) حول قصة حبه لفتاة تدعى أريتى Arete (وهى كلمة لا تعنى «الفضيلة» Arete). وتدور بعض الشذرات الأخرى حول قصة نزاعه مع الفنانين بوبالوس (Bupalos) وأثينيس (Athenis) اللذين صنعا تمثالا كاريكاتيرياً له بهدف التهكم منه والتندر بقبحه. فما كان من هيبوناكس إلا أن رد عليهما بقصيدة هجائية بلغت من العنف والحدة أن الفنانين إضطرا للإنتحار هربا من العار[٢٠]. ومن المرجح أن هذه قصة مختلقة ولا أساس لها من الصحة، لأنه من الواضح أنها تحاكى قصة أرخيلوخوس مع ليكامبيس، كما أن التماثيل الكاريكاتيرية لم تكن معروفة إبان القرن السادس. هذا ويعتبر هيبوناكس شاعر الطبقات الدنيا وقاع المدينة، إذ استخدم لغة دارجة، ربما تحوى أصولا آسيوية ليدية كانت أم فريجية. وكان لهيبوناكس تأثير ملموس على الكوميديا وعلى الشعر السكندرى، ويقال إنه أول من إخترع فن المعارضات الأدبية.

الفصل الرابع

الأغانى الفردية

تعنى الكلمة «lyrikos» كما سبق القول أن الأغنية تؤدى بمصاحبة العزف على القيثارة (lyra). بيد أن بعض الأغانى لاتصاحبها موسيقى، وبعضها الآخر يغنى على أنغام الفلوت (aulos)، لكن القيثارة (lyra) هى الأشيع على أية حال. ويمكن القول بصفة عامة أن القصيدة الليريكية (الغنائية) هى التى تنظم بهدف الغناء. وتعود أصولها إلى جذور ضاربة فى القدم. فالقيثارة كانت معروفة إبان العصر الموكينى. بل ولا يمكن تصور أن الإغريق فى عصورهم الباكرة كانوا لا يمارسون فن الغناء. فالأغنية جزء من الفولكلور الإغريقى كما هو الحال لدى كافة الشعوب القديمة. ولقد عرف هوميروس أناشيد قديمة تمجد الآلهة، وكذا مراثى تكرم الموتى. وعرف هوميروس أيضا أغانى الزواج التى قد تؤديها مجموعة على أن يقوم بالدور الرئيسى قائد هذه المجموعة، فهو الذى يغنى الجزء الأكبر من القصيدة، وتسنده المجموعة وترد عليه الحين بعد الآخر.

وهكذا كانت الأغانى الإغريقية منذ البداية، إما أغانى فردية وإما أغانى جماعية. وكل من هذين النوعين يختلف عن الآخر فى الشكل والمضمون، فكل منهما تطور بطريقته الخاصة. بيد أن هناك فيما بينهما علاقة تأثير وتأثر بطبيعة الحال، ولو أن ذلك لاينفى أن لكل منهما طبيعته المميزة وسماته الخاصة. ولعل أهم الفروق بين النوعين أن الأغنية الفردية (المونودية) يتغنى فيها الشاعر بذاته وبمشاعره، فى حين أن الأغنية الجماعية (الكورالية) يعبر الشاعر فيها عن مشاعر المجموعة، أى الطبقة التى ينتمى إليها أو حتى المجتمع ككل. إنه فى هذه الحالة يقوم بواجبه إزاء المجموع، وهو واجب يخرج على أية حال عن نطاق الذات الضيق.

ولم تصلنا «النوتة» التى نستطيع منها التعرف على الموسيقى الإغريقية المصاحبة

للغناء. المهم هو أننا عندما نقرأ هذه الأغانى يجب أن نتذكر أننا نتعامل مع جزء فقط من كل أكثر تعقيدًا، ويشمل الموسيقى والرقص أو أى تعبير حركى. وقد يثير أسفنا أننا لا نمتلك هذه الموسيقى الإغريقية القديمة المصاحبة للأغانى التى بين أيدينا. بيد أنه مما يخفف من حدة أسفنا أنها موسيقى كانت بالقطع ستكون غريبة على آذاننا. حيث أن السلم الموسيقى ذا السبع درجات غريب علينا، كما أن عدم تساوى نغماته وأنصاف نغماته قد يثير فينا الحيرة. المهم أن ما بقى لنا هو الكلمات المتمثلة فى القصائد الغنائية الفردية والجماعية. وبقراءتها سنجد أن لها سحرها الخاص حتى بدون الموسيقى المصاحبة لها. ففيها بمفردها نغم أخاذ وتأثيرها لا يقاوم ولاسيما أن عروضها يقوم على التوزيع الكمى - لا الكيفى - والذى ما أن نستوعبه حتى نكتشف أن هذه الكلمات تتراقص فعلا وهى تنساب إلى داخل آذاننا وقلوبنا.

ويتداخل التاريخ الموسيقى مع تاريخ الشعر الغنائى بصفة عامة، وعندما نتحدث عن ترباندروس من ليسبوس بصفة خاصة. ولقد توازت النماذج الرئيسية فى التأليف الموسيقى الإغريقى مع النماذج الرئيسية فى الشعر الغنائى إلى حد كبير. بيد أن مصادرنا القديمة - وهى قليلة بطبعها - تذكر أهم المؤلفين الموسيقيين على أنهم شعراء أيضا ومنهم أرخيلوخوس وسافو وبنداروس بل وسوفوكليس شاعر التراجيديا الأشهر. ومما يؤسف له أنه لا تتوافر لدينا المعلومات الكافية عن الجانب الموسيقى فى عبقرية كل من هؤلاء الشعراء الموسيقيين. لكن هناك فئة أخرى عرف أفرادها كموسيقيين أكثر من كونهم شعراء. وفى الواقع يبدأ التاريخ الإغريقى الموسيقى إبان القرن السابع بإثنين من الشعراء هما أرخيلوخوس وترباندروس. والأهم من ذلك أن خلفية عصرهما الموسيقية تتألف من الأغانى الفولكلورية كأغانى العمل والمناسبات الشخصية أو الاحتفالات العامة، وبعض هذه الأغانى فردى وبعضها الآخر جماعى. وتتصدر الأغانى الدينية المصاحبة للطقوس فى المعبد هذا التراث الفولكلورى. وفى خلفية هذا العصر أيضا يدخل التراث الملحمى، حيث نجد المنشدين أمثال فيميوس وديمودوكوس - سالفى الذكر - بل والأبطال أنفسهم مثل أخيلليوس وكاليبسو يغنون الأغانى ويعزفون على الآلات الموسيقية.

ولا بد من أن ندخل فى هذه الخلفية بعض العناصر الأجنبية ولا سيما

الشرقية. لقد أثبتت الأبحاث الحديثة فى الموسيقى الفرعونية المصرية والبابلية والفلسطينية وجود عناصر تشابه كثيرة مع الموسيقى الإغريقية. ويعترف التراث الإغريقى الموسيقى نفسه بدينه للشرق، وهذا ما نكتشفه من أسماء بعض الأساليب الموسيقية أو من شخصية أسطورية مثل أوليمبوس الميسى، فهو فى الأصل إسم جبل عال يقع فى أقصى الشرق من سلسلة الجبال التى تمتد عبر الجزء الشمالى الغربى من آسيا الصغرى. أما شخصية الموسيقى المعروف بنفس الإسم فهى فريجية. إنه عازف على الفلوت تعلم هذا الفن على يد مارسياس، ثم أخذ أيضا فن العزف على المزمار (syrinx) عن الإله بان. والشىء اللافت للنظر أن إسم هذا الموسيقى يجمع بين عنصر إغريقى (أوليمبوس) وآخر شرقى (الميسى نسبة إلى ميسيا بآسيا الصغرى). وبالطبع فإن لهذا المزج مغزاه الذى لا يخفى على أحد. أما آلة الموسيقى المرتبطة به أى الفلوت aulos فلم تظهر فى بلاد الإغريق وكما يبدو من الاكتشافات الأثرية إلا إبان القرن السابع وإن كان من غير المعقول أن الإغريق لم يعرفوها قبل ذلك التاريخ. ومن الجدير بالذكر أن التناقض بين القيثارة الإغريقية والفلوت (aulos) الآسيوية مسألة شائكة ينبغى التعامل معها بحذر شديد، لأن القيثارة الإغريقية لها علاقة وثيقة أيضا بالشرق وموسيقاه. ومن المؤكد أن أساليب موسيقية جديدة وتقنيات مستحدثة قد وفدت من الشرق أيضا إلى بلاد الإغريق إبان أوائل القرن السابع، ولكننا على أية حال لا نملك ما يمكننا من التمييز بين القديم والجديد آنذاك.

ولقد ولد ترباندروس فى أنتيسا (Antissa) بليسبوس بيد أن نشاطه الموسيقى يرتبط بمدينة إسبرطة. وتعود شهرته إلى أنه إستطاع أن يطبع إسمه وشخصيته على الأغانى التقليدية المسماة «أغانى القيثارة» (nomoi kitharodikoi) حتى أنها صارت تعرف على أنها من تأليفه وغنائه. وهى أغنيات فردية تصاحبها القيثارة بأنغامها وأصبحت مجالا للمسابقات فيما بعد. قيل أن نصوصها جاءت من الملاحم مع مقدمة إستهلالية من وضع المؤلف الموسيقى الذى يقوم بالغناء، وقيل أن اللحن كان صارما يتجنب الترنيم والتفخيم. وفى نفس هذه الفترة ظهر كلوناس (Klonas) من تيجيا (؟) والذى لا نعرف عنه شيئا مؤكدا. ولكن قيل أنه قام بشئ مماثل بالنسبة للأغانى التقليدية الأخرى المعروفة باسم «أغانى الناى» أو «الفلوت» (nomoi aulodikoi).

بيد أنه توجد أسماء أخرى أكثر شهرة وألصق بالفلوت (aulos) مثل بوليمنيستوس (Polymnestos) من كولوفون وساكادس (Sakadas) من أرجوس. فالأول إعترف بنداروس نفسه بشهرته (شذرة ١٧٨)، ويتحدث عنه بلوتارخوس كمجدد مبدع، ولكنه مع ذلك لم يتخلى عن الأسلوب الصارم. أما سكاداس فهو أشهر عازفى القرن السادس، كان إذن مغنيا مشهورا ومؤلفا موسيقيا مرموقا لأغانى الفلوت. وكان أيضا عازفا ومؤلفا للمقطوعات الموسيقية (بدون كلمات) المعروفة باسم «auletikos nomos Pythikos». فهى إذن مقطوعات موسيقية على الفلوت تتصل بموضوع إنتصار أبوللون على الأفعى بيثون (Python). وفى هذا التأليف والعزف الموسيقيين بلغ سكاداس حد الروعة والإتقان حتى أنه فاز إلى عام ٥٨٦ بالجائزة الأولى فى ثلاث دورات للألعاب البيثية المتتالية. لقد كان العزف المنفرد على آلة الفلوت (psile aulesis) يحتل مكانا مرموقا فى المهرجانات الإغريقية مثله فى ذلك مثل العزف المنفرد على القيثارة (psile kitharisis).

وحققت الموسيق الإغريقية أكبر إنتصاراتها فى مجال الأغنية الجماعية حيث التركيبة أكثر تعقيدًا. إذ تجمع الأغنية الجماعية بين الشعر واللحن المصاحب والتعبير الحركى المواكب. ووصل هذا النوع ذروة النضوج على يد بنداروس وسيمونيديس من كيوس وشعراء التراجيديا الأوائل. ولقد إستلزمت الأغنية الجماعية إحداث تطويرات كثيرة على الآلات الموسيقية وأساليب العزف عليها. وكان صاحب النصيب الأكبر فى التطوير هو الفلوت (aulos)، بيد أنه قد أضيفت أوتار جديدة للقيثارة أيضًا. وأدت هذه التطورات جميعًا بالإضافة إلى عوامل أخرى كثيرة إلى ظهور أناشيد الديثورامبوس - أصل الدراما - وهذا ما سنعود إليه فى حينه.

ويعزى إلى ترباندروس إختراع القيثارة ذات السبعة أوتار بدلاً من القيثارة الأقدم ذات الأربعة أوتار. وتعزى إليه كذلك كتابة مقدمات إستهلالية لأناشيد قديمة ربما قريبة من الأناشيد الهومرية. وبالإضافة إلى الأغانى التقليدية للقيثارة والفلوت التى سلف أن ذكرناها يعزى إليه تأليف أغنية شراب (شذرة ١) ولو أن هذا أمر مشكوك فيه. ومن المحتمل أن علماء الإسكندرية وفقهاءها لم يعرفوا عنه شيئًا. ويقول باورا أن تطور الأغنية الإغريقية إلى عمل من أعمال الفن الأدبى كانت نتيجة ثورة فى الفن الموسيق ذاته إبان القرن السابع، وهى الثورة التى أحدثها ترباندروس

الذى إزدهر (برأيه) عام ٦٧٦. فهو الذى أقام سلمًا منتظمًا للقيثارة سباعية الأوتار، وهو الذى جعل التأليف الموسيقى السليم أمرًا ممكنًا إذ وضع له القواعد [٢١]. ولقد أخذ أهل القرن السابع بتجديداته وطبقوها على أغانيهم، فإزدهر الفن الموسيقى والشعر الغنائى. ومع أنه لم يتبق لنا من أعماله سوى بضع شذرات ضئيلة، فإليه يعزى تطوير الشعر الغنائى الذى تهيأ ليحل محل الشعر الملحمى المتدهور ويسد الفراغ الناجم عن ذلك.

كانت سافو (أوبسافو) ليسبية المولد هى أيضًا، وعاصرت سولون على وجه التقريب إذ إزدهرت حوالى عام ٦٠٠. إنها الشاعرة الوحيدة التى يمكن إعتبارها من مصاف الشعراء الإغريق لأن كورينا - وهى شاعرة أخرى - ربما تنتمى إلى العصر الهيللينستى، كما أنها لم تحظ بما حظت به سافو من شهرة. ولدت سافو فى مدينة موتيلينى أو - فى رأى آخر - بقرية إريسوس، وكلاهما فى جزيرة ليسبوس. إنحدرت من أسرة ميسورة تنتمى لطبقة مالكى الأرض أو الأرستقراطية. ويقال إنها أمضت فترة الصبا فى جزيرة صقلية، التى ذهبت إليها منفية بعيدًا عن الوطن الذى سادته إضطرابات سياسية، ومن المحتمل أنها ماتت هناك. ولو أنه يحكى عن سافو أيضًا أنها أحبت رجلًا يدعى فاؤون ولكنه لم يبادلها نفس الشعور وصدها، مما دفعها إلى أن تلقى بنفسها فى البحر من فوق صخرة ليوكاس بإقليم إبيروس شمال غرب بلاد الإغريق. وهناك رواية أخرى تقول إن حبيبها هذا هجرها إلى صقلية فإنتحرت أو ذهبت إلى صقلية حيث وافاها الأجل. ويقول بعض المفسرين إن فاؤون هو قوة إلهية (« دايمون » Daimon) من أتباع أفروديتى. ويقال إنها تزوجت من رجل يدعى كيركيلاس (Kerkylas) من أندروس وأنجبت منه بنتًا حملت إسم كليس (Kleis) وهو إسم أم سافو أيضًا.

وصلتنا شذرات من قصائدها كما وصلتنا قصيدة كاملة تحت عنوان « دعاء إلى أفروديتى »، وجمعت هذه الشذرات فى تسعة كتب. ولأنها تنتمى للجنس الناعم أصبحت سافو شخصية فريدة فى التاريخ الأدبى عند الإغريق. إذ يتحدث عنها سترابون وكأنها « أعجوبة »، فى إبجرامة لأفلاطون توصف بأنها « ربة الفن » العاشرة! أى أنه أضافها لربات الفنون التسع « الموساى » الملهمات لكل شعراء الإغريق.

صفوة القول أن النقاد إعتبروها وبصفة عامة شاعرة من الطراز الأول ووضعوها إلى جوار هوميروس.

كان لهذه الشاعرة علاقات ودية مع ألكايوس، وذلك واضح من أشعارهما التى وصلت إلينا. كما أنها جمعت حولها بعض بنات جنسها، أى بعض الفتيات الصغيرات - فى شكل منتدى أو جماعة أدبية (Thiasos) بهدف تعليمهن الموسيقى والشعر وعبادة ربة الجمال والحب والتناسل أفروديتى. ولقد أطلقت الشاعرة على منتداها هذا إسم «دار خدمة الموساى». وفنون الموساى - ربات الفنون - لا تقتصر على الموسيقى والرقص بل تشمل كل ألوان الثقافة بما فى ذلك العلوم وكافة الفنون الأدبية. ومن ثم فإن تكريس سافو نفسها ونشاطها للموساى وأفروديتى وكذا ربات النعم أو الخير (Charites) يعنى أن برنامج الدراسة عندها تضمن بنودًا جادة للغاية. ولم يكن تعليم بنات سافو فنون الرقص والموسيقى والشعر يهدف إلى تخريج المحترفات فى هذه الفنون، وإنما كان يرمى بالأساس إلى تكوين الشخصية النسائية المتكاملة والصالحة للزواج. وكمدرسة ناجحة وشاعرة موهوبة إقتنعت سافو بأن أفضل وسائل التعليم هو الحب فسبقت سقراط بذلك. ولكن إذا كان الأخير قد أصر على الجانب الروحى للحب، فإن سافو فيما يبدو قد تعدت إلى ما وراء ذلك. فهذا أمر ليس بمقدورنا أن ننكره بيقين، لأن القدامى الذين نقلوه لنا كانوا ولا شك قد قرأوا كل أشعارها، وكانوا بالقطع على علم بها وبشخصيتها أكثر منا. إنهم لم يتركوا مجالاً للشك بأن سافو كانت - على حد قول شاعر فرنسا الحديث بودلير - «الشاعرة العاشقة لتلميذاتها».

كان الحب بلا منازع هو أهم أغراض الشعر الذى نظمته سافو. وهى أحيانًا تعبر عنه ببساطة وتلقائية، وأحيانًا أخرى برقة ونعومة، ولكنها فى كل حين تعانى من عاطفة نارية. ولا يلعب الرجال دورًا بارزًا فى حياتها وأشعارها، أو على الأقل لا يقارن دورهم بدور النساء اللائى يظهرن فى أشعارها على نحو مستمر، وصورتهن دائمًا مشرقة تبعث على البهجة. وهذا ما يعكس إحساس الشاعرة نحوهن من حب عاطفى. ووصلتنا شذرات عديدة تتحدث عن هؤلاء النسوة بالإسم ومنهن نذكر أتثيس (Atthis) التى تحظى بمكانة خاصة فى قلب سافو (شذرة ٤٠ و٤١)، وجيرينو

(Gyrinno) وأنـاكتوريا (Anaktoria) وجـونجيلا(Gongyla) وأريجنـــوتا (Arignota). وفى إحدى الشذرات تقول سافو إنها تحسد زوج حبيبتها فهو كالإلـه لأنـه حـظى بهـا دونها. فهى نفسها أى سافو عندما تراها يكاد يغمى عليها من شدة الإعجاب وقوة الإنجذاب. ومن نافلة القول أن هذه العاطفة التى أحست بها سافو تجاه النساء أمـر غير عادى ويخالف المألوف، مع أنه ليست لدينا أية أدلة على أنهـا عـاطفة وصـلت بالشاعرة إلى حد المرض والشذوذ. وقد لا يتعدى الأمر مجرد حب رومـانسى يمـكن أن يتبادل الإحساس به أبناء أو بنات الجنس الواحد.

نظمت سافو أيضًا أغانى الزواج (Epithalamia) كما أنها أعطت إسمها للمقـطوعة الشعرية (stanza) المعروفة بإسم « السافية » (Sapphic) والتى نظم كثير مـن الشـعراء قصائدهم على شاكلتها - أى فى مقطوعات سافية - ومـن بـين هـؤلاء الشـعراء هوراتيوس نفسه وكذا كاتوللوس الذى قلدها (قصائد ٦١ و٦٢)، وكلاهما مـن أكبر الشعراء الغنائيين فى روما. وفى إحدى الشذرات التى وصلتنا منها تتحدث سافو عن أخيها وإسمه خاراكسوس، الذى كان قد ذهب إلى مصر وهناك وقع فى حـب غـانية إشتراها. تعطيها سافو إسم دوريخا (Doricha، شـذرة ٢٦) بينما يسـميها هـيرودوتوس رودوبيس، وهى إمرأة مشهورة إزدهرت فى عصر أمازيس (٥٦٩ - ٥٢٦). ويحـكى لنا أوفيديوس أن خاراكسوس تحول ليكون فيما بعد قرصانًا بعـد أن فقـد ثـروته فى مصر. ولدينا شذرة أخرى من سـافو (٢٥) تتضرع فيهـا إلى بنـات نـيريوس أى عرائس البحر أن يعيدن إليها أخاها سالمًا، وأن يزرعن فى عقله رأيًا أفضـل عمـن يحبونه وينتظرونه. ومن الجدير بالذكر أن إحدى قصـائد سـافو (شـذرة ٥٥) تـدور حول زواج هيكتور من أندروماخى.

وكانت سافو - مثل ألكايوس - تتغنى بأشعارها لنفسـها ولـدائرة ضـيقة مـن صديقاتها وتلميذاتها، وليس بالضرورة فى أية مناسبة عامة أو خاصة. ولـذلك نـراها تنظم أشعارها باللهجة الليسـبية المحليـة، وإن داخلتهـا بعض مفـــردات الموروث الملحمى. ومن المحتمل أن الأوزان التى إستخلمتها - هى وألكايوس - جاءت مـن الأغانى الشعبية التقليدية، ولا تزال الوحدة العـروضية فيهـا هـــى « المقـــطوعة » (strophe)، التى نادرا مازادت على أربعة أبيات، بل هـى فى الأغلـب مـن بيتـين

لا أكثر. وهى بالطبع تختلف فى الشكل والمضمون عن الأغنية الجماعية.

وتختلف سافو عن ألكايوس فى أنها لم تذكر كثيرا الأحداث السياسية التى عاصرتها وعانت هى نفسها منها. ذلك أنها ركزت شعرها وكرست موهبتها لعواطفها الخاصة. وفى أطول شذرة وصلتنا من قصائدها تخاطب سافو أفروديتى، ثم تحكى لنا كيف أن هذه الربة قد ظهرت لها بعد أن نزلت من السماء فى عربة وسألتها عن متاعبها، ثم طمأنتها وبشرتها بأن كل شىء سيكون على خير ما يرام مستقبلا، وقالت لها (شذرة ١ بيت ٢١ - ٢٤):

« إذا كانت (أى حبيبتها) تهرب منك الآن ستجرى خلفك فيما بعد
وإن كانت ترفض هداياك ستمنحك هى الهدايا عما قريب
وإن كانت لا تحبك سوف تخضع لسلطان الحب شاءت أو لم تشأ »

وللعاطفة فى قصائد سافو ألوان متعددة. ولكنها فى كل حال تعمق الإحساس بها ولا تكتفى بمجرد الوقوف عند أى مظهر من مظاهرها. تقول لنا إنها ذات مرة لمحت فتاة تجلس إلى جوار رجل تحبه، تتحدث إليه وتضاحكه فغلبتها - أى سافو - العاطفة وغشتها مشاعر الغيرة. وإنعكس ذلك فى بعض الأغراض الفيسيولوجية التى إعتورتها، فهى مثلا لا تستطيع الكلام لأن لسانها يتلعثم، وإندلعت نيران وهاجة تحت جلدها، وطرق طنين مدو أذنيها، فإمتقع لونها ومالت صفرة بشرتها إلى إخضرار الأعشاب، إنها تحس وكأنها على شفا الموت، إذ ستخرج روحها وتفارقها الحياة. أليست مثل هذه الأقوال كفيلة بتوضيح كيف أن هذه الشاعرة كانت غاية فى تلقائية التعبير عن مكنونات نفسها؟ نجدها عندما يمتلكها الحب تجاه إنسان ما تريد أن تشاركه كل ألوان المتعة. وكان ذلك بالطبع يجر عليها كثيرا من المتاعب، وساعات مظلمة من الأسى والأسف ولا سيما إذا فارقها المحبوب. وعندئذ لاتجد لنفسها ملاذا سوى الأغانى.

كم من مرة تتحدث سافو عن فتاة ترحل بعيدا عنها. ربما لأنها تزوجت أو لأى سبب آخر. المهم أن الشاعرة عندئذ تشعر بفراغ كامل وينبغى أن نصدقها حين تقول عندئذ إنها تود أن تموت. ولكنها على أية حال لا تلبث أن تفيق من الصدمة رويدا رويدا ولا سيما عندما تستعيد ذكريات المتعة. على أن حب سافو

لتلميذاتها قد جعلهن يحببن بعضهن البعض. وعندما تغيب إحداهن تقول عنها بإسمهن إنها كالقمر بين النجوم تفوقهن تلألؤا، وهى أيضا كالقمر الذى ينعكس ضوؤه الساحر على سطح البحر، ويغمر الأرض فتنتعش الزهور وتبلل قطرات الندى خدودها. أما عندما تتزوج إحداهن فتنظم لها سافو أغنية الزواج. وذات مرة بالفعل تزوجت إحدى تلميذاتها ولكن فى سن متقدمة نسبيا. وعندئذ شبهتها سافو بالتفاحة التى إحتلت أعلى مكان بين أغصان الشجرة، فلم ينتبه إليها الشبان الذين يجنون الثمار القريبة من أيديهم. ثم تجرى حوارا بين «عروس» «وعذريتها» - (الجسدة) - (شذرة ١١٤) كما يلى :

«العروس : أيتها العذرية ! إيه ياعذريتى ! أين ذهبت بعيدا عنى ؟
العذرية : لن أعود إليك ثانية، . . . لا لن أعود أبدا»

وتلتصق سافو بالطبيعة أكثر من الكايوس، فهى تتعامل معها برقة وشاعرية وتتخذها خلفية للحب الذى كرست حياتها وشعرها له. إنها تتلذذ بذكر أنواع الزهور، وتتغنى بالنجوم التى تخفى وجهها عندما يبزغ القمر وتسمى العندليب «رسول الربيع المتحدث بلسان الحب» (شذرة ١٣٦). وأكثر من ذلك تنفذ سافو إلى ما وراء الأشياء، أى إلى القوى الخفية التى تحركها. فهى عندما تخاطب ربات النعم والخيرات أو ربات الفنون تحس بأنها تخاطب كائنات تراها وتتعامل معها بالفعل. ولعل هذا ما يجعل حبها آدميا فى عاطفته سماويا فى جزئه. إنها عندما تحب تذوب فى المحبوب فإذا ما غاب الحبيب فقدت سبب الوجود نفسه وأحست بأنها فارغة من الداخل. والحب عندها «حلو فى مرارة العلقم ومخلوق لا مهرب منه» (شذرة ١٣٠). وهكذا فإن شعرها ينضح بعذوبة قلما نجدها فى الشعر الإغريقى كله. الحياة بالنسبة لها هى الحب ولا شىء غير ذلك. وهى واثقة من رؤيتها تلك، ولا تتردد فى التعبير عنها صراحة فهى لا تخجل قط من خضوعها للعواطف الصادقة.

ولكنها وكما سبق أن ألمحنا لا تقصر عاطفتها على تلميذاتها، فهى تحب أخاها وإبنتها كليس التى تقول عنها أنها «مثل زهرة ذهبية» (شذرة ١٣٢) وإنها - أى سافو - لا تقايضها بمملكة ليديا الواسعة بممتلكاتها وكل ثرواتها. بل إنها تقول

لإبنتها كيف أنها لا تستطيع أن تشترى لها إكليلا تزين به رأسها إحتفاء بمناسبة معينة ومن الأفضل الإستعاضة عنه بشيء آخر! وهذا يعنى أن العاطفة عندها أثمن من كل أموال ليديا أى مملكة كرويسوس (قارون؟).

وتتمتع سافو بروح الدعابة حتى فى أغنيات الزواج. وتتميز بالصدق والحيوية والدفء. نحس بأنها إمرأة حقيقية أحبت بالفعل. لم تكن صحبتها للآلهة مانعا أو عائقا لها فى أن تكون بسيطة وعفوية. قلما إستخدمت المجاز لأنها تتحدث من القلب وتريد أن يصل كلامها إلى القلب مباشرة فهى تقول مثلاً «إنى أحبك يا أتثيس منذ زمن بعيد». وتتحدث عن أفروديتى فتقول «مبتسمة بشفتين خالدتين». لا يحتاج فنها إلى صور شعرية يزيده ثراء، لأن هذا الفن الصادق ذهب إلى ما وراء الصور الشعرية، وحقق ما لم يكن ليحققه المجاز. فى قصائدها نتحرك فى عالم كل ما فيه مرئى وملموس ومحسوس على نحو بلغ من الوضوح ما لا يحتاج إلى زخرف أو شرح إضافى. بل هو عالم يزداد قوة ووضوحًا كلما تخلص من الرتوش وعاش مكتفيا بقواه الذاتية. لا نحس بوجود أية فجوة بين تجربة سافو الفعلية فى الحياة وتعبيرها الشعرى. تبدو أشعارها غاية فى البساطة وكأنها نظمت بلا أدنى جهد ولكنها فى نفس الوقت غاية فى النسق والإتقان. وتلك قمة شامخة من قمم الشعر الغنائى.

تخاطب سافو إمرأة جاهلة فتحتقرها وتقول إن مثل هذه المرأة التى لم تجنى شيئا من ورود بيريا (أى الفنون) ستهيم فى العالم الآخر مهملة منسية، غير مأسوف على موتها. أما فيما يتعلق بها هى نفسها أى سافو فسيكون الموقف جد مختلف، لأنها ستبقى خالدة أبد الدهر بفضل أغانيها التى ألهمتها إياها الآلهة. أى أن الإلهام الربانى للشعر سيخلع عليها صفة الخلود الربانية أيضا. وليس لدينا ما يفيد بأن سافو كانت تشغل منصبا رسميا كأن تكون كاهنة فى معبد أفروديتى. ولكن لا يمكن أن نتفهم هذه الشاعرة حق الفهم ما لم نضع فى الإعتبار ورعها العميق وإيمانها الثابت بأن الآلهة راضون عنها ويؤيدونها، بل ويفرضون عليها أن تستغل مواهبها إلى أقصى ما تستطيع. إنها إمرأة ليست كبقية النساء وهذا معنى نجده فى مخاطبة ألكايوس (شذرة ٣٨٤) لها حيث يقول :



شكل ٩

ألكايوس وسافو على إناء أتيكى محفوظ الآن بمتحف ميونيخ بألمانيا



شكل ١٠

رجل منتشى يرقص على أنغام موسيقى تعزفها إحدى الفتيات،
إناء يؤرخ بعام ٥٢٠ - ٥١٠ ق. م وهو محفوظ الآن
بمتحف بازل

«أى سافو! أيتها المقدسة! ياذات الشعر البنفسجى والبسمة العذبة

إنى أتلهف للحديث إليك بيد أن الحياء يمنعنى»

ولنا أن نضع لكلمة «المقدسة» ما نشاء من معان، ولقد ظلت صفة القدسية لاصقة بها حتى بعد أن هاجمها شعراء الكوميديا إبان القرن الخامس إلى حد أن أفلاطون قد وضعها بين ربات فنون الشعر نفسها كما سبق أن ألمحنا[٢٢].

وعاش الكايوس مع سافو فى نفس مدينة موتيليفى ونظم أشعاره فيما بين ٦١٠ و٥٨٠. ويقال إنه أحب هذه الشاعرة ولكنها صدته ووصلتنا أخبار هذا الحب فى شذرة باقية من أعماله (٦٤). كما أن هناك رسمًا على إناء أثرى (kalathos) يؤرخ بعام ٤٨٠ ويصور لقاء بينهما. ومع ذلك فهناك من العلماء الدارسين من يرون أن قصة الحب بين الكايوس وسافو من نسج الخيال. تخاطب إحدى قصائده على أية حال سافو ووصلتنا الأبيات الأولى منها، وهى التى ترجمناها وأوردناها فى نهاية الفقرة السابقة، أما رد سافو فقالت فيه (شذرة ١٦٠):

«إن كانت الرغبة فى قلبك من أجل الخير والجمال فحسب

وإذا كان لسانك عفا لم ينبس ببنت شفة خبيثة

فإن الحياء لن يحجب عنى بريق عينيك»

كان الكايوس محاربًا وجوالاً يطوف ببلاد الإغريق هنا وهناك، ولكنه فى فترات التوقف عن القتال والترحال كان على إستعداد لأن يغنى الأغانى عن الخمر والحب. ونظم كذلك أناشيد دينية تكريمًا للآلهة أبوللون البيثى وهرميس والربة أثينة وديونيسوس وهيفا يستوس، بل وللبطل اخيلليوس وأياس وكذا عرائس البحر. وبالطبع له أناشيد تكرم أفروديتى وإيروس، ولكن معظم أشعاره مستوحاة من تجارب حياته غير المستقرة والمليئة بالتقلبات والقلاقل فى معترك السياسة والحرب ومغامرات الحب. وقيل أنه نفى إلى مصر وعاش هناك بعض الوقت. وهو مثل أرخيلوخوس فقد درعه فى إحدى المعارك التى خاضها موطنه ضد أثينا فى نزاع حول ملكية سيجيون بمنطقة طروادة عام ٦٠٦[٢٣]. ويرى الكايوس أن الخمر دواء لكل داء، وعلاج شاف لكل الشرور بما فى ذلك سوء الحظ والشيخوخة (شذرة ٨٦٥). بل

إنه يرى أن الخمر هدية ثمينة قدمها ديونيسوس للبشر نفعًا لهم، سواء أكان الجو عاصفًا زمهريرًا أو حارًا خانقًا (شذرة ٩٠).

كان ألكايوس صبيًا لا يزال حين خلع أخواه أنتيمينيداس وكيكيس الطاغية ميلانخروس حيث تلاه ميرسيلوس الذى ساعده دينومينيس وبيتاكوس. ويبدو أن ألكايوس فى مطلع الشباب كان متمردًا على هؤلاء الطغاة الثلاث مما أدى فى النهاية إلى طرده أى نفيه إلى بيرها (Pyrrha). وهناك نظم قصيدة (شذرة ٤٢ وربما ١٣٠) يصف فيها إضطراب الأحوال السياسية مستخدمًا لغة بحرية مجازية. ثم قامت معركة سقط فيها ميرسيلوس صريعًا (شذرة ٣٣٢) فإعتلى كرسى الحكم من بعده بيتاكوس الذى فيما يبدو كان ألكايوس على علاقات ودية معه. فإشتركا معًا فى المعركة ضد أثينا حول سيجيون حوالى عام ٦٠٦، وهى المعركة التى فقد فيها درعه كما قال لنا فى أشعاره (شذرة ٤٢٨)، وتم التوصل إلى عقد معاهدة سلام. ووصلت قوة بيتاكوس وسلطانه إلى الذروة. وعندئذ هاجمه ألكايوس بقصيدة قال فيها إن إنتخابه يعد ضربًا من الجنون (شذرة ٣٤٨). بل تندر ببعض العيوب الخلقية والخُلقية فيه مشيرًا إلى قدميه المفلطحتين وبطنه المنتفخة، وكذا أصله الوضيع وعاداته الفجة وخياناته لرفاقه القدامى. ثم إنتقد زواجه المغرض (شذرة ٦٩) وسلوكه الخليع (شذرة ٧٠) ودهاءه (شذرة ٧٢). ونتيجة لهذا الهجوم نفى ألكايوس إلى مصر وأصبح أخوه أنتيمينيداس من الجنود المرتزقة لحساب ملك بابيلون (شذرة ٤٨). ويبدو أن ألكايوس قد هاجرأيضًا إلى طراقيا (شذرة ٤٥) وتفاوض مع الليديين (شذرة ٦٩). وقبل أن يعتزل بيتاكوس الحكم عام ٥٨٠ عفى عن ألكايوس الذى لا بد وأنه قد عاد إلى وطنه. ولا نعرف شيئًا عن حياته ومصيره فيما بعد ذلك.

جمع أريستوفانيس البيزنطى وأريستارخوس أعمال الكايوس فيما لا يقل عن عشرة كتب. ويبدو أنها قسمت حسب الموضوعات إذ ورد ذكر الأناشيد (hymnoi) «وأغانى سياسية حزبية» يطلق عليها إسم (stasiotika). ويبدو من الشذرات المتبقية لنا أنه كتب أيضًا أغان فردية عن الأحوال السياسية وحفلات الشراب والحب بالإضافة إلى بعض القصائد التأملية. ويبدو كذلك أنه أعاد صياغة بعض أغانى الفولكلور. أما لغته فهى محلية أيولية مع بعض التأثيرات الهومرية. هذا وتنقل الشاعر بين أوزان عدة.

وبالنسبة للشق السياسى فى حياته وشعره فيبدو أنه أخذ جانب المحافظين، الذين أرادوا الاحتفاظ بسلطانهم التقليدى، فذهبت جهودهم سدى بفضل الطاغية بيتاكوس الذى كان قد حالفهم من قبل. لما أن إنتخبه الشعب حتى حكم عشر سنوات مستديمة فإستعاد للمدينة سيادة القانون والنظام. بيد أن ألكايوس هاجمه بشدة وعنف. فألكايوس مثل ثيوجنيس يتباهى بالتمادى فى كراهية الأعداء وحب الأصدقاء. إنه لا يعرف أنصاف الحلول أو الإعتدال وعندما يفعل شيئًا يفعله بكل قوته ويصل فيه إلى النهاية. وأغانيه هى إنعكاس لمثل هذه الأفعال. بيد أنه فى أشعاره يظهر تحكمًا واضحًا فى كلماته، بل إن قصائده جد محكمة ودرامية. ومع أن الطبيعة لا تلعب سوى دور الخلفية لأحداث حياته التى يسجلها فى شعره نجده يخاطب نهرًا مقدونيًا فيقول (شذرة ٤٥ بيت ١ - ٣) :

«أى هيبروس يا أجمل الأنهار
تجرى عبر آفينوس إلى مياه البحر الداكنة الزرقاء
وتفيض بالخير عبر الأراضى الطراقية»

وهو يدعو للتمتع بالحياة قائلاً إننا لا نعيش مرتين، وينبغى أن نتعلم الدرس من سيسيفوس الذى بالفعل هرب ذات مرة من العالم السفلى، وقد كان أحكم الناس ولكنه لم يستطع الهرب مرة ثانية. وألكايوس مثل ثيوجنيس يرى أن الفقر يقصم ظهر الإنسان وينغص عليه عيشته لأنه يفقد المرء الإحترام بين الناس. ويعقد مقارنة بين هيلينى صارخة الجمال وجالبة الخراب على الطرواديين وبين ثيتيس التى تزوجت بيليوس وولدت أخيلليوس.

وتقع تيوس على الساحل الأيونى شمال إفيسوس، فهى إذن قريبة نسبيًا من ليسبوس. هناك فى هذه المدينة ولد أناكريون عام ٤٧٠، إذ عرف أنه بلغ سن النضج فى النصف الثانى من القرن السادس. ترك تيوس عام ٥٤٥ عندما كان يتهددها الخطر الفارسى، وذهب مع بعض مواطنيه لتأسيس مستوطنة جديدة فى طراقيا هى أبديرا. وعاش أناكريون فى جزيرة ساموس المواجهة لأيونيا، بعد أن إستدعاه طاغيتها بوليكراتيس لكى يعلم إبنه الموسيق. ويبدو أن أناكريون كان يميل إلى حب الملذات وحياة المتعة دون أن يصل فى ذلك إلى حد الإنحلال أو الغلظة،

بل يدخل هذا الأسلوب فى إطار ما نسميه الحياة الأيونية (Bios Ionikos) فى أكمل صورها. وهى حياة كان المحافظون على التقاليد القديمة والمدافعون عن الأخلاق القويمة ينظرون إليها شذرًا. أما الأدباء والفنانون فكانوا معجبين بها غارقين فيها إلى آذانهم.

نظم أناكريون شعرًا يناسب جمهوره الأيونى فى لغة سلسلة وأوزان سهلة، وحمل قصائده فكرًا صريحًا ومعان واضحة. تشمل أشعاره موضوعات الحب والخمر ومناجاة الآلهة والثناء على بعض الرجال وهجاء بعضهم الآخر ورثاء بعض الأصدقاء ممن سقطوا فى ميدان الوغى. وتشبه بعض قصائد أناكريون «أغانى الولائم» (skolia) وهى أغان كانت تؤدى بعد تناول وجبة الغذاء لتسلية الضيوف، وكانت أحيانًا أغانى فردية وأحيانًا جماعية. ونسبت إلى كل من أناكريون والكايوس بعض هذه الأغانى. وهناك شاعر من نفس بلدة أناكريون - عاش قبله أو عاصره - يدعى بيثيرموس (Pythermos) نظم أغانى شراب، وبقى لنا منه بيت واحد معناه «كل الأشياء الأخرى فيما عدا الذهب لا تساوى شيئًا» (Ouden en ara talla plen ho chryso). ووصلتنا أغنية من «أغانى الولائم» عثر عليها فى أتيكا وتقول :

«بالنسبة للإنسان تأتى الصحة أولاً فهى أفضل الممتلكات
وبعدها ثانيًا أن يولد جميل القسمات
وثالثًا الثروة التى يكسبها بشرف
ورابعًا أيام الشباب يقضيها فى متعة مع الصحاب».[٢٤]

وتعزى بعض هذه الأغانى إلى شاعرة مجهولة تدعى براكسيلا عاشت إبان منتصف القرن الخامس.

ولقد فضل أناكريون وزنا خاصا اطلق عليه إسمه فيما بعد، إذ نظمت به مجموعة من الأغانى فى وقت لاحق، وإن كنا لا نعرف تاريخها بالضبط، ولكنها بلا شك تنتمى إلى ما قبل العصر السكندرى، ونعرف بإسم «الأناكريونيات» (Anakreontea). وهى الأشعار التى جعلت الشاعر يكسب شهرة عالمية فى عصورنا الحديثة. ولقد اصدر أريستارخوس أعماله فى ست كتب مقسمة إلى الأغانى الفردية (mele) والإيامبيات (iamboi) والإليجيات (elegeia). واحتوت المجموعة الأولى على

قصائد غنائية فردية فى الغالب مثل أناشيد للربة أرتميس ولإله الحب إيروس، وكذا لديونيسوس إله الخمر وأغانى حب لكليوبولوس وأغانى غداء وأخرى لحفلات الشراب. وهى مكتوبة باللهجة الأيونية الدارجة مع تأثيرات هومرية أو أيولية. وفى الشذرة رقم ١١ نجد قصيدة غنائية بعنوان «إلى إيروس» (eis Erota)، ولو أنها إشتهرت بإسم «المعركة»، والتى ترجمها عملاق المسرح العربى توفيق الحكيم فى كتابه «عصفور من الشرق» عن اللغة الفرنسية كما يلى :

«إنى أريد... أريد أن أحب
ولقد زين لى «الحب» (إيروس) أن أحب
فأبيت من جهلى أن أصغى إليه
فقبض من فوره على قوس من ذهب!
ودعانى إلى القتال... لبست له الحديد...
فأمسكت بالرمح والدرع!
ونهضت كأنى أشيل (أخيلليوس)
أنازل «الحب» (إيروس) فسدد لى سهاما
حدت عنها فطاشت، ونفذت سهامه
فتقدم إلى يتقد غضبا
وهجم على فإخترق جسمى
ونفذ إلى قلبى!... وإنهزمت
يالها من حماقة أن أتقى بدروع!
أى سلاح خارجى ينتصر على الحب (إيروس)
إذا كانت المعركة قائمة داخل نفسك؟!»[٢٥]

ولقد عاصر أناكريون الشاعر إيبيكيوس ـ الذى سنتحدث عنه فى إطار الأغانى الجماعية ـ إذ عاشا معا تحت رعاية طاغية ساموس بوليكراتيس. كما عاش بعض الوقت فى أثينا ببلاط طاغية آخر هو هيبارخوس إبن بيسيستراتوس، وكان صديقا لكسانثيبوس والدبريكليس، ولقد كرم أناكريون فى أثينا إذ يقال أن تمثالا قد أقيم له فوق الأكروبوليس. المهم أنه شاعر بلاط تقليدى ذو لحية ودفء، لأنه عندما مات

فى سن الخامسة والثمانين كان لا يزال محتفظا بحيويته. ويقال إنه مات بسبب بذرة عنب توقفت فى حنجرته!

سئل أناكريون ذات مرة لماذا لم يكتب أناشيد طقسوسية للآلهة كالشعراء القدامى، بدلا من أن ينظم الأشعار متغنيا بجمال الغلمان. فرد قائلا «لأن هؤلاء هم آلهتنا». وهو يقول عن إيروس «سيد الآلهة وسائس البشر». لقد حاول أناكريون ـ مثل إيبيكوس ـ أن يعطى لأشعاره اهمية أكبر وأفقًا اوسع باستخدام الأسطورة والرمز. فهو يصور إيروس إله الحب كصبى يلعب ألعابا بهلوانية فوق الحبال مع العرائس وأفروديتى نفسها. وهو يتحداه عندما يلقى إليه بكرة ذهبية، أو يضربه ببلطة، أو يتحرش به للدخول فى ملاكمة وجها لوجه، أو يأخذه ليطير به فوق السحاب على أجنحة ذهبية. وهى رموز تزيد عن مجرد كونها تشبيهات، ولا تصل إلى حد الأساطير. إنه ضرب من مسرحة المشاعر عندما يتخيل الشاعر نفسه فى عدة مواقف وهمية، وإن كانت تستند إلى قصص شائعة ومألوفة. فهو مثلا يتخيل نفسه وقد ألقى بجسده من فوق صخرة ليوكاس، وهى الصخرة التى يلقى الشعراء المنكوبون فى الحب إلى البحر بأنفسهم من فوقها كما فعلت سافو من قبل. وهو يقول أنه سبح فى بحر الحب كقرار يائس. وهو يرغب فى الاعتدال ولا يود أن يكون ثريا إلى حد الفحش، ولا مسنا إلى حد العجز، إذ يقول (شذرة ٣٦٠):

«إنى لا اطلب قرن الكثرة
من امالثيا[٢٦]، لا ولا ارغب
فى أن اعيش قرنا ونصف
مثل ملك تارتيسوس (Tartessos)»

الفصل الخامس

الأغانى الجماعية

من الطبيعى أن يعرف الغناء الجماعى أى شعب تذوق فن الموسيقى بصفة عامة ومارس الغناء الفردى بصفة خاصة. ويذكر هوميروس الغناء الجماعى فى « الإلياذة » (الكتاب الأول بيت ٤٧٢) على أنه شىء مألوف فى عصره. وبما أن الغناء - كجزء من الموسيقى - قد شكل مبدأ مهما فى برامج التربية ببلاد الإغريق، واحتل مكانة لا تقل عن تعليم القراءة والكتابة، فلقد نجم عن ذلك توافر أعداد كبيرة من الفتيان والفتيات الذين يجيدون هذا الفن، ويمثلون كوادر فنية يمكن أن يستغلها أى شاعر غنائى. والإغريق بطبعهم ميالون إلى ممارسة فن الرقص (وهذا أمر ملحوظ حتى فى أيامنا هذه ببلاد اليونان الحديثة). ومن ثم توافرت العناصر الثلاث الرئيسية لتطوير فن الغناء الجماعى (الكورالى) : أى الكلمات المنظومة نظما جيدًا ومنغما، والموسيقى المصاحبة والحركة التعبيرية الرشيقة. وصار من اليسير تشكيل الجوقات وتدريبها. كان يكفى لإنجاز عرض غنائى جماعى وجود أحد الفنانين المحترفين ليكون مسئولا عن نظم القصيدة الغنائية، وتأليف الموسيقى المناسبة لها، وتدريب أفراد الجوقة على الرقصة المعبرة عنها والمواكبة لها. كان هذا الفنان إذن هو قائد عملية العرض كلها من أولها إلى آخرها. وقد يساعده أحد العازفين على آلة وترية وآخر على آلة نفخ، ولكنه هو « المايسترو » الذى يحرك كل أعضاء الفرقة. ولقد تفوق الدوريون على غيرهم فى هذا المضمار وبرز من بينهم أهل البلوبونيسوس وجزيرة صقلية بصفة خاصة. بيد أن بويوتيا قد ساهمت بأعظم شاعر غنائى عرفته بلاد الإغريق ألا وهو بنداروس.

كانت الأغنية الجماعية إذن مرتبطة بالرقص وهذا أمر أثر فى طبيعتها. إذ كانت الرقصات فى الغالب ثابتة وشكلية، بل كانت تعاد نفس الحركات إذا تكرر النغم.

ولقد إنسحب ذلك على كلمات الأغنية التى إتسمت أيضًا بالشكلية، وظل الأمر كذلك حتى تطور الشعر الغنائى الإغريقى فيما بعد منفصلا عن فن الرقص قبيل القرن الرابع. وينظم الشعر الغنائى الإغريقى فى «إستروفات» أو «مقطوعات». ففى كل أغنية كانت الإستروفة أو المقطوعة من الناحية العروضية تتكون من جزئين مختلفين، هذا منظوم بأسلوب وذلك بأسلوب اخر. ثم تأتى الإستروفة الثانية (أو المقطوعة الثانية) وهى بدورها مكونة من جزئين (الثالث والرابع هنا)، فالثالث يماثل الجزء الأول فى الإستروفة الأولى، والرابع يماثل الجزء الثانى بها وهكذا.

ولما شعر الإغريق بأن هذا الشكل العروضى للأغانى الجماعية يحتاج إلى بعض التعديل، إتبعوا البنية الثلاثية أى أن الأغنية صارت تتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية هى : إستروفة (strophe) وأنتيستروفة (antistrophe) وإبودوس (epodos). والكلمات الثلاث تعنى على التوالى : دورة، دورة مضادة، ما بعد الأغنية. وصارت هذه البنية الثلاثية هى الوحدة المتكررة (مع التنويع والتغيير فى الترتيب) بدلا من الإستروفات (المقطوعات) الصغيرة فى الشكل العروضى الأقدم.

ومع ذلك فلابد من التنويه إلى أن هناك فروقا شتى بين كل قصيدة وأخرى من حيث البنية العروضية، بحيث يمكن القول أنه من بين كل قصائد الشعر الإغريقى الغنائى التى وصلتنا لا توجد قصيدة مماثلة للثانية. ولو أننا يمكن أن نقسمها إلى مجموعات متجانسة من حيث الأوزان. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن الشكلية الخارجية هذه، المتمثلة فى البنية الثلاثية أو غيرها، لم تضع الغناء الإغريقى فى قالب متجمد. إذ لازالت أمام الشاعر الغنائى فرصة واسعة ومجال رحب للإختيار والمفاضلة بين الأوزان المختلفة. ولأن اللغة الإغريقية بطبعها لغة تركيبية لا تحليلية، بمعنى أن وظيفة كل كلمة ومعناها يتحددان من نهايتها، فإن ذلك سهل على الشعراء وضع الكلمة فى أى مكان بالبيت، وهذا ما يجعل الشاعر يهيمن على كلماته وأوزانه على نحو لا تعرفه بعض اللغات الحديثة.

وليس هناك ما يستوجب أن تكون الأغنية الجماعية قصيرة بل هى بالفعل ليست كذلك عند الإغريق. فالكمان منذ القرن السابع كان قد نظم بعض الأغانى فى مائة بيت أو تزيد ولم تجد الجوقات عناء فى غنائها. وذهب ستيسيخوروس إلى

أبعد من ذلك حيث نظم أغان بلغ طولها عدة مئات من الأبيات كقصيدة « الأوريستيا » التى طبعها القدامى فى كتابين ولكنها للأسف لم تصلنا. ولعل أطول القصائد الغنائية التى وصلتنا هى « البيثية الرابعة » لبنداروس حيث تبلغ الأربعمائة بيت ونظمت عام ٤٦٢. وهنا ينبغى أن نتذكر أن طول الأغنية الإغريقية الجماعية هو ملمح ملحمى موروث. بيد أنه بعد ستسيخوروس على أية حال وبصفة عامة صارت الأغنية لا تزيد كثيرًا على المائة بيت. ومع ذلك فهى بصورتها هذه لا تزال طويلة بالنسبة للشعر الغنائى فى عصرنا الحديث.

وتلعب المناسبة العامة التى تقال فيها الأغنية الجماعية دورًا حيويًا فى تشكيلها أكثر مما يحدث فى الأغنية الفردية، التى فى الأغلب يتغنى بها الشاعر لدوافع محض ذاتية. فالأغنية الجماعية إذن هى أغنية المناسبات العامة التى يستدعى فيها الشاعر لكى يؤدى واجبه إزاء مجموع الناس. ولقد بدأ الشعر الغنائى الجماعى أصلا من أناشيد يتوجه بها المتعبدون للآلهة فى تضرعاتهم وصلواتهم. ولذا فإن الآلهة موجودون فى أغراض الشعر الغنائى الجماعى بما فى ذلك المرثيات وأغانى العذارى وغيرها.

وأهم أنواع الأغانى الجماعية هى كما يلى :

أغنية النصر بايان	paean
الهيبورخيما	hyporchema
أغنية العذارى	parthenion
النشيد البطولى	hymnos heroikos
قصيدة المدح أو الثناء	encomion
الديثورامبوس	dithyrambos

ولقد سبق أن تعرضنا بالحديث لبعض هذه الأنواع وغيرها فى الصفحات السابقة، وسنتعرف على مزيد من التفاصيل فى ثنايا حديثنا عن شعراء هذه الأغانى الجماعية الذين سنتناولهم الآن.

إزدهر ألكمان (أو ألكيمون أو ألكمايون) حوالى عام ٦٥٤ - ٦١١. وهناك

رواية تقول إنه كان فى الأصل من سارديس عاصمة مملكة ليديا بآسيا الصغرى، أحضره إلى إسبرطة كعبد ثم حرره سيده عندما إكتشف موهبته الغنائية. يقال أيضا إنه أول من إخترع شعر الحب. نظم بعض الأناشيد وأغانى الزواج وأغانى تؤديها الجوقة فى الاحتفالات العامة والمهرجانات.

وتضم أطول شذرة وصلتنا من أغانى الكمان «أغنية عذرية» (parthenion) أى أغنية تؤديها جوقة من العذارى، ويبدو أنها كانت تكريمًا للإلهة الإسبرطية المحلية «أورثيا» (Orthia). وتكونت هذه الجوقة من إحدى عشر فتاة تقودهن من حملت إسم هاجيسيخورا (Hagesichora) الذى يعنى «قائدة الجوقة». وبعد سرد أسطورة بطولية عن معركة هرقل مع أبناء هيبوكؤون تدخل فتيات الجوقة فى حوار فكاهى مع بعضهن البعض. إذ تتبادلن النكات ويقارن جمال هاجيسيخورا بجمال فتاة أخرى هى اجيدو (Agido). ويتميز الجو العام للأغنية بما يوحى بأنها تؤدى فى وسط عائلى لا فى حفل عام. بل أكثر من ذلك ترد فى الأغنية إشارة إلى هاجيسيخورا على أنها «إبنة عم» الشاعر. ولا بد أن جزءًا كبيرًا من الأغنية كان يضم مقطوعات فردية قصيرة أو على الأقل كانت تؤديها بعض - لا كل - بنات الجوقة. وتعد هذه الأغنية أول مثل يصلنا من الأغانى الجماعية الإغريقية، وهى على ما يبدو تمثل جزءًا من طقس دينى يؤدى قبل شروق الشمس. وفيها تقدم العذارى محرانًا إلى الإلهة المرتبطة بالفجر. أما معنى أسطورة صراع هرقل مع أبناء هيبوكؤون فهو بصفة عامة أن الكبرياء أو الصلف يهلك صاحبه فى النهاية لا محالة. ويصوغ الكمان هذه الفكرة بأسلوب فيه الكثير من الخيال والإبهار حيث يقول (شذرة ١ أبيات ١٦ - ١٧) :

«لا تدع احدًا يحاول الصعود إلى السماء على أجنحة الهروب
ولا تدع احدًا يحلم بأن ينال أفروديتى على فراش الزوجية»

إنهما بيتان يوجزان فكرة الإعتدال الإغريقية ويوصيان بالإكتفاء بالوسط الذهبى ويقدمان خاتمة مناسبة للأسطورة. وفى حديث العذارى عن قائدتهن هاجيسيخورا يشبهنها بالشمس الطالعة أو بحصان السباق «من سلالة الأحلام المجنحة»، أما شعرها «فكالذهب الصافى غير المخلوط». تشكو العذارى من قلة زينتهن إلا أنهن

واثقات من فوزهن وكسب قصب السباق فى هذه المناسبة التى يحتفلن بها. ربما لا يقوم ألكمان نفسه بالرقص والغناء معهن، إلا أنه قد نجح فى تقمص شخصيتهن وعبر خير تعبير عنهن وعن المجتمع الإسبرطى وبعبارة أخرى لقد وجد الشاعر فى أغنية العذارى هذه إمتدادًا لنفسه وأحاسيسه.

وفى شذرات أخرى نجد ألكمان يتغنى بالحب. ويقال أن الشاعر أحب إمرأة تدعى ميجالوستراتا (Megalostrata) التى يحكى أيضا أنها كانت شاعرة. وتدور قصائد غنائية أخرى لألكمان حول الطعام والشراب وحب الطبيعة وسكون الليل وما إلى ذلك. وفى إحدى القصائد يعبر عن أمنيته الذاتية فى أن يصبح طائرا أو بالتحديد «طائر الربيع المقدس، المصبوغ بقرمزية البحر» (halykon). ووصلتنا شذرة من أغنية له يقول فيها إن «القيثارة الجميلة تلعب دورا لا يقل أهمية عن السيف» (شذرة رقم ٤١). وفى شذرة أخرى (رقم ٥٦) يصف مهرجانا ليليا لديونيسوس إله الخمر.

وجمعت قصائد ألكمان قديما فى ست كتب وشاعت أشعاره وتغنت بها الجوقات فى إحتفالات أرتميس وديونيسوس وأفروديتى وأثينة وغيرهم. وكانت لغته تجمع بين اللهجة الدورية والأيولية وبها أصداء من الموروث الهومرى. بل إنه يستخدم الوزن السداسى فى أناشيده، ولكنه يتحدث فيها عن نفسه. ولا يلتزم ألكمان فى أغانيه بالبنية الثلاثية.

ويقول هيرودوتوس (الكتاب الأول ٢٣) أن أريون إخترع الديثورامبوس كفن أدبى فى بلاط برياندروس. والديثورامبوس أغنية جماعية تؤدى تمجيدا لديونيسوس وورد أول ذكر لها عند أرخيلوخوس الذى يقول «إنى أعرف كيف أقود رقصة الأغنية الجماعية الجميلة، أغنية ديونيسوس الديثورامبية عندما تكون الخمر قد لعبت بفؤادى» (شذرة ٧٧). وفى المرحلة التى يتحدث عنها أرخيلوخوس يبدو أن الديثورامبوس كان لا يزال أغنية مرتجلة يقودها أحد المجتمعين على مائدة الطعام أو ربما كان قائد الجوقة «الإكسارخوس» (exarchos) يرتجل بعض العبارات التقليدية بينما يردد الباقون عبارات مكررة (اللازمة). وبناء على ما يرد عند هيرودوتوس يبدو أنه كلما تدعمت عبادة ديونيسوس برز دور الديثورامبوس كجزء رئيسى فى طقوس عبادته. ودخل هذا

الفن أثينا إبان عصر الطغاة حيث كانت المسابقات الديثورامبية تمثل ملمحا مهما من ملامح أعياد الديونيسيا الكبرى بعد إعادة تنظيمها. وكانت الجوقات الدائرية المكونة من الرجال والصبية هى أكثر أشكال الشعر الغنائى شيوعا وأطولها بقاء، إذ كانت لا تزال قائمة حتى القرن الثانى الميلادى.

يحتل الديثورامبوس فى الشعر الغنائى الجماعى مكانة خاصة ويستحوذ على إنتباه الباحثين، لأن أرسطو قال بأن التراجيديا نشأت من تطوير فى هذه الأغنية الجماعية. ولعل إرتفاع نسبة الأجزاء الغنائية فى التراجيديات الأولى ما يؤيد رأيه، فهى تشكل ما بين الثلث والنصف فى «المستجيرات» و «الفرس» و «أجاممنون» لأيسخولوس. وسنرى أن أغانى الجوقة ظلت تشكل جزءًا عضويا فى التراجيديا الإغريقية حتى أواخر أعمال يوريبيديس حيث قل فيها دور الجوقة كثيرا. وتظهر أغانى الجوقة فى التراجيديا نفس ملامح الأغانى الجماعية التى نتحدث عنها فى إطار الشعر الغنائى. فهى مثلها تقوم على أسطورة ذات هدف أخلاقى، وتحفل بصور شعرية غزيرة ومكثفة، وتسودها صبغة دورية واضحة. وهكذا يمكننا القول بأن أغانى الجوقة فى التراجيديا الإغريقية تعتبر قمة من قمم الشعر الغنائى الجماعى. هذا وسنعود إلى الربط بين الدراما فى نشأتها والشعر الغنائى فى مطلع الباب الثالث.

إزدهر آريون فيما بين عامى ٦٢٨ و ٦٢٥ وعرف على أنه إبن رجل يسمى كيكليوس، مع أن هذا الإسم الذى يعنى «الدائرى» قد يكون من نسج الخيال فهو مشتق من الرقصة الديثورامبية الدائرية. قيل كذلك إنه ولد فى ميثيمنا (وإسمها الحديث موليفوس) فى ليسبوس وربما تتلمذ على يد ألكمان. وذاع صيت آريون لعدة سباب منها إرتباطه بالقصة الأسطورية الواردة عند هيرودوتوس والتى تقول إنه فى حدى رحلاته - المتعددة - ذهب إلى صقلية وإيطاليا وجمع ثروة طائلة عاد بها إلى لاد الإغريق فى سفينة كورنثية. وهناك إعترض طريقه بعض القراصنة وسمحوا له ان يغنى أغنية الوداع مرتديا ملابس عازف القيثارة قبل أن يلقى بنفسه فى البحر. لما فعل تلقفه دولفين كانت موسيقى آريون قد إجتذبته إلى المكان، فأنقذه من غرق وحمله على ظهره حتى رأس تاينارون فى جنوب شبه جزيرة البلوبونيسوس. قام آريون معظم حياته فى كورنثة أى فى بلاط الطاغية بيرياندروس.

إحتل آريون مكانة بالغة الأهمية فى التاريخ الأدبى رغم أنه لم يصلنا بيت واحد من أشعاره. ولو أن هناك بعض الدارسين ممن لا يقبلون قول هيرودوتوس سالف الذكر، أى أنه مخترع أغنية الديثورامبوس. فالديثوارمبوس برأيهم - وهو أحد ألقاب ديونيسوس - لابد وأن يكون أقدم من آريون بكثير. بيد أنه يعزى إلى آريون أنه هو الذى جعل الجوقة تتحلق فى شكل دائرة حول مذبح ديونيسوس لترقص وتغنى أغنيتها التى تمجد هذا الإله. وهذه الدائرة هى التى ستشكل ما يعرف بإسم الأوركسترا فى المسرح الإغريقى. كان آريون ينظم الأغانى الديثورامبية ويدرب جوقات كورنثية على أدائها. ويبدو أنه هو بالفعل الذى أعطى لهذه الأغانى شكلها الثابت، كما جعل لكل أغنية موضوعها الخاص وطبيعتها المميزة.

ويعنى إسم ستسيخورس «مؤسس الجوقة» مما يشى بأنه إسم خيالى، أو على الأقل لقب إشتهر به الشاعر بدلاً من إسمه الحقيق «تيسياس» (Teisias). ولد فى صقلية وبالتحديد فى ما تاوروس وعاش فى هيميرا والتواريخ التقريبية لمولده ومماته هى ٦٣٢/٦٢٩ - ٥٥٦/٥٥٣. جاء إلى أثينا عام ٤٨٥/٤٨٤ عندما فاز أيسخولوس لأول مرة بالجائزة الأولى فى التراجيديا. يقول بعض العلماء بوجود شاعرين بإسم ستسيخوروس الذى تعزى إليه من الأشعار الغنائية ما يزيد فى مجموعه على حجم «الإلياذة». وجمعت أشعاره قديما وقيل أنها بلغت ٢٦ كتابا.

يتحدث ستسيخوروس فى أشعاره كأحد الثقاة فى الأساطير وكشاعر غنائى كبير له باع طويل ويتمتع بإتساع فى الأفق، وهو ما يقربه من رحابة الشعر الملحمى. شملت موضوعات قصائده الألعاب الرياضية الجنائزية لبيلياس، وأسطورة هرقل لا سيما حصوله على قطعان جيريون وإحضاره الكلب كيربيروس من العالم السفلى وصراعه مع كيكنوس. ونظم أيضا أشعارا عن أسطورة سكيلا وكذا خطف زيوس للفتاة يوروبا من مدينة صور الفينيقية، ومأساة إريفيلى، وأحداث كثيرة من الحرب الطروادية مثل قتل أجاممنون وإنتقام أوريستيس، وأسطورة دافنيس الذى أحبته إحدى عرائس الغابات وسلبته نعمة البصر عندما رأت عدم إخلاصه لها. أما أهم قصائده فهى الأناشيد (hymnoi) التى كانت تنشد ضمن الطقوس وتتوجه بالخطاب لا للآلهة بل للأبطال وتؤديها جوقة على أنغام القيثارة ولكن دون أن يصحبها رقص. وفيها يتغنى بمغامرات أبطال الأساطير والملاحم.

فى قصيدته عن «هيلينى» نجد أغنية تراجعية (palinode) مشهورة، لأنها أدت إلى نشأة رواية عجيبة حفظها لنا أفلاطون[٢٧]، وفحواها أن ستسيخوروس فقد بصره لأنه ذكر هيلينى بالسوء. ولم يستطع مثل هوميروس الأعمى أن يشرح مأساته فى أشعاره ولكنه بوحى من ربات الفنون أدرك سبب المصيبة مما دفعه للإسراع بنظم الأبيات التالية (شذرة ١٩٢) :

«لا... لا أساس من الصحة فى هذه القصة
فلا أنت أبحرت على السفن ذات الحمولة الكبيرة
لا... ولم تدخلى أسوار طروادة قط!»

فهو هنا يقول إنها لم تذهب مع باريس إلى طروادة بكنوز الذهب بسبب الحب الذى طغى على قلبها. وهو يعتب على هوميروس لشيوع القصة الأخرى (شذرة ١٩٣). ويعود فى نفس القصيدة ليلقى اللوم على هيسيودوس أيضا لأنه جعل لهيلينى عشاقا كثيرين. وتمضى الرواية إلى القول بأن ستسيخوروس ما أن أنهى نظم هذه القصيدة حتى إستعاد بصره! والجدير بالذكر أن الأسطورة التى يتحدث عنها ستسيخوروس فى هذه الأبيات عن عدم ذهاب هيلينى إلى طروادة كان لها أثر كبير فى الشعر الإغريق. فنحن على سبيل المثال نجد لها صدى فى مسرحية يوريبيديس عن «هيلينى». فالشاعر يورد هذه الأسطورة ويقول إن هيلينى لم تذهب قط إلى طروادة وإن مسخة لها هى التى أرسلت إلى هناك، أما البطلة نفسها فقد ذهبت إلى مصر! وهذا يعنى أن الحرب الطروادية لم تقم بسبب هيلينى وإنما بسبب مسخة لها! فهى إذن حرب عبثية.

ويقال إن ستسيخوروس هو أول من عالج عاطفة الحب معالجة سيكولوجية فى الشعر الإغريق.[٢٨] ومع أننا لسنا على يقين من الشكل الذى إتخذته أشعاره إلا أنه من المرجح أن بعضها أخذ شكل الديثورامبوس. ولاسيا تلك القصائد التى تتبع الأسلوب السردى المميز لهذا النوع من الأغانى الجماعية. وهناك بعض الدارسين ممن يرون أن ستسيخوروس قد تأثر برحلة آريون إلى صقلية وإيطاليا. هذا وقد أصبح ستسيخوروس مرجعا مهما فى الأساطير لأن كل قصائده تقوم على أساسها. فهو فى القصيدة التى نظمها للألعاب الجنائزية لبيلياس (شذرة ١٧٨ـ١٨٠) يتحدث عن

رحلة السفينة أرجو. وفى « الجيريونية »، أى قصة إحضار هرقل لقطعان جيريون، يذكر مناجم الفضة فى تارتيسوس، كما يشير إلى حب هرقل الشديد للخمر (شذرة ١٨١). وفى قصيدة « حصار طروادة » (Iliou Persis) يتحدث عن إبيوس صانع الحصان الخشبى فى طروادة (شذرة ٢٠٠). وفى « الأوريستيا » التى يبدو أنها ألقيت فى إسبرطة أثناء إحتفال للربيع خالف هوميروس، إذ جعل أجاممنون يموت فى لاكيدايمون أى إسبرطة (شذرة ٢١١ ـ ٢١٢). وضمت نفس هذه القصيدة حلم كليتمنسترا (شذرة ٢١٩) الذى ورد بعد ذلك فى مسرحية « أجاممنون » لأيسخولوس. وقد أعطى ستسيخوروس أيضا فى قصيدته دورا لمربية أوريستيس (شذرة ٢١٨). وكان ستسيخوروس هو أول من جعل هرقل يرتدى جلد الأسد ويتسلح بالهراوة بدلا من الأسلحة الأخرى. وكان أول من قال إن الربة أثينة ولدت من رأس أبيها زيوس مدججة بكامل السلاح. وكان أول من جعل جيريون مجنحا وله رؤوس ثلاث وأجساد ثلاث. ومارس ستسيخوروس بسبب هذه الأساطير تأثيرًا ضخما على فنون النحت والرسم. ولأنه جعل أغانيه تقترب من الملحمة هجره شعراء الجيل التالى الذين أرادوا مجاراة العصر ونزوع الناس إلى القصائد القصيرة.

جاء إيبيكوس (Ibykos) بن فيتيوس من ريجيون فى جنوب صقلية إلى ساموس حيث عاش فى بلاط الطاغية بوليكراتيس معاصر كرويسوس (قارون ؟) ملك ليديا. حدث ذلك فى أواسط القرن السادس. وعندما شرع ينظم الشعر قلد مواطنه الشاعر الصقلى الآخر ستسيخوروس، أى كانت قصائده سردية فكتب عن حصار طروادة (شذرة ٢٢)، وعن صيد الدب الكاليدونى (شذرة ٩) ومولد الربة أثينة (شذرة ١٧) وكتب أيضا عن أورتيجيا (شذرة ٤٠). وضمن أشعاره كذلك بعض الحكايات الصقلية الشعبية. وجمع القدامى أعماله فى سبع كتب وإحتوت على قصائد من الشعر الغنائى الجماعى المتطور وقصائد المديح (encomia) وأغانى فريدة فى موضوع الحب. ولقد إستخدم إيبيكوس عدة أوزان وإمتاز أسلوبه بالخيال الواسع والقدرة الفائقة على الوصف وفى معالجة مشاعر الحب وجمال الطبيعة (أنظر شذرات ٣٣، ٣٤، ٣٦).

ويلتزم إيبيكوس بالبنية الثلاثية للأغنية كما أنه يتحاشى الأساطير الملحمية، ويرى

أن الحب هو الموضوع الأنسب للشعر الغنائى. وفى إحدى الشذرات (٢٨٦) يقول إن عاطفته عنيفة كالعاصفة التى تهب مع الرياح الشمالية. وهو لا يتحدث عن الحب بصراحة ووضوح سافو ولا ببساطتها، وإنما بفخامة ملكية تناسب حياة البلاط الذى عاش فيه بساموس بالقرب من الطاغية بوليكراتيس كما سبق أن ألمحنا. وأطول شذرة وصلتنا منه يخاطب فيها الشاعر إبن هذا الطاغية الذى يحمل نفس إسم أبيه، وتنتهى بإشارة لجمال هذا الغلام الساحر. وفيها يقول إيبيكوس عن الأبطال الملحميين (شذرة ٢٨٢ أبيات ٢٣ - ٢٦) :

«تستطيع ربات الفنون
بنات الهيليكون اللائى طالما تغنين بهم
أن يتحدثن عنهم بطلاقة
أما أى شاعر من البشر فليس بوسعه
أن يسرد كل قصصهم».

وتحكى رواية أسطورية عن موت إيبيكوس، إذ جاءت نهايته على أيدى بعض اللصوص قطاع الطرق، الذين هاجموه وقبل أن يقتلوه كانت بعض طيور الغرنوق تحلق فوق رأسه فنظر إليها وقال «هذه الطيور ستنتقم لى». «وبعد موته دفن فى ريجيون. وعندما كان أحد هؤلاء اللصوص يتجول فى المدينة ورأى بعض هذه الطيور ثانية قال لأحد رفاقه «هذه هى الطيور التى ستنتقم لإيبيكوس». فما أن سمعه أحد المارة حتى ألقى القبض عليه وعلى جميع رفاقه وقادهم إلى السلطات لمقاضاتهم. ولقد أهاجت هذه الحكاية الأسطورية قريحة الشاعر الألمانى الرومانسى شيللر فنظم قصيدة حولها.

ولد سيمونيديس (Simonides) حوالى عام ٥٥٦ فى كيوس - جزيرة صغيرة فقيرة الموارد كثيرة السكان فى شرق أتيكا - لأب يدعى ليوبريبيس (Leoprepes). هاجر إلى أثينا حيث حظى مثل أناكريون بحماية ورعاية هيبارخوس الطاغية إبن بيسيستراتوس. وبعد موت هيبارخوس رحل سيمونيديس إلى ثساليا. وإبان الحروب الفارسية وفى الثمانينات من عمره إستقر سيمونيديس أخيرا فى صقلية ببلاط هيرون طاغية سيراكوساى. وهناك إلتقى بإبن أخته الشاعر باكخيليديس وبينداروس أيضا. ومات

عام ٤٦٨ فى سن التاسعة والثمانين. وأثناء إقامته فى أثينا كان قد فاز على أيسخولوس عام ٤٨٩ بالحصول على الجائزة المرصودة لأحسن مرثية أو قبرية نظمت لقتلى معركة ماراثون عام ٤٩٠ دفاعا عن الوطن. وبذلك إعتبر سيمونيديس شاعر الحروب الفارسية المتوج. وأكثر من ذلك فإنه قد بلغ قمة المجد عندما فاز بالجائزة السادسة والخمسين بنشيد ديثورامبى نظمه.

يقال إن سيمونيديس هو أول من إتخذ من الشعر حرفة إذ تكسب بهذا الفن. فيحكى أن طاغية ريجيون أنا كسيلاس بعد أن فاز فى الألعاب بفريق من البغال طلب من سيمونيديس أن يكتب له أغنية نصر (epinikion). فلما تبين سيمونيديس أن ثمن القصيدة المعروض صغير لا يستحق الجهد رفض نظم القصيدة بحجة أن بغال الطاغية من نسل الحمير وليست جديرة بقريحته الشعرية. وفطن الطاغية للسبب الحقيق فرفع الثمن إلى درجة أن سيمونيديس نظم على الفور أغنية يصف فيها البغال بأنها «سليلة خيول سريعة»!

تضم أشعار سيمونيديس الإبجرامات وأغانى الديثورامبوس والأغانى البايانية والهيبورخيا وأغانى النصر وكذا المراثى (threnoi) وبقيت لنا منه بضع شذرات. وأهم ما يميز شعره العذوبة والصقل، ولكنه من حيث الأصالة كان أقل مستوى ليس فقط ممن سبقوه من الشعراء الغنائيين ولكن أيضًا من معاصره الأصغر بنداروس. إتبع سيمونيديس البنية الثلاثية وأضاف شيئًا من الوضوح الدرامى إلى الأغنية الجماعية، إذ جعل الكلمات والموسيقى تواكب وتؤكد حركات الجوقة ورقصاتها أكثر من ذى قبل. ويقال إن أول قصيدة من نظمه كانت فى الإحتفال بإنتصار الملاكم المشهور جلاوكوس من كاريستوس (عام ٥٢٠ ؟). وأشهر مرثياته هى تلك التى تغنى فيها بأسطورة دانائى، التى عندما ولدت بيرسيوس وضعته فى صندوق وألقت به فى البحر (شذرة ٥٤٣ أو ١٣ Diehl). وتعتبر هذه القصيدة من أفضل مقطوعات الشعر الغنائى الإغريقى كله ويقول فيها:

«عندما هبت الرياح عاصفة
على الصندوق المنحوت
ألق البحر فى قلبها (دانائى) الخوف والإضطراب

حيث وجناتها مبللة لم تجف بعد.
لفت بيد الحنان طفلها بيرسيوس
وقالت له: يا بنى... ياله من ألم!
نعم الألم الذى يعتصرنى... أما أنت فنم
بقلبك... نبع الطفولة
نم فى هذا الصندوق - القارب
الموصول بعروق البرنز... نم على هذا الفراش الخشن
الذى يلمع فى الظلام
بينما تتمدد أنت فى الشفق الأزرق.
إنك لا تعبأ بهذه المياه المالحة ولا بأعماقها الداكنة،
ولا بالأمواج تقفز من فوق رأسك،
ولا بصفير الريح،
بينما ترقد فى قماط مهدك القرمزى
وتحملق بعينيك الجميلتين إلى أعلى.
وإذا كان الهول فعلاً لا يرعبك
فإنك ستعطى لكلماتى آذاناً صغيرة... وصاغية
إنى آمرك أن تنام يا بنى
وأن تدخل النعاس إلى جفون اليّم نفسه
وإلى جنون الألم الذى لا حد له
وقد يأتى منك أنت يازيوس الأب
ما ينم عن أنك قد عدلت عن رأيك.
فإغفر لى
أية كلمة قد تكون بدرت عنى فى جرأة
أو بدون وجه حق وأنا أتضرع إليك»

ومن الملاحظ أن موقف داناى وعواطفها تجاه طفلها وخوفها عليه وتواضعها وجرأتها كل ذلك يجعل من هذه القصيدة الغنائية شعرًا دراميًّا. فهى أقرب ما تكون إلى تصوير موقف تراجيدى مؤثر. وهذه القصيدة تبدو أكثر تعقيدًا من

قصائد الشعر الملحمى وتتمتع بإستقلال درامى عن الأسطورة التى تدور حولها.

ولقد أصبحت الأغنية الجماعية الإغريقية فى عصر سيمونيديس أكثر شعبية وأوسع ثراء من ذى قبل. فإذا كانت هذه الأغنية فى الأصل ذات نشأة دينية، أى أنها كانت عبارة عن نشيد دينى يكرم الآلهة فى إطار طقوس المعابد. فإنها مع تعدد أغراضها وتطورها لم تفقد هذه الصبغة الدينية. يتحدث سيمونيديس عن مدينة تعانى من إعتداء خارجى أو من إضطراب داخلى فيقول[٢٩] :

« إصغين إلى يا ربات القدر أيتها الجالسات فى أقرب
مكان من عرش زيوس
وتغزلن بمغازلكن وسائل صلبة
وخططا أو خيوطا من كل نوع وفوق كل تصور.
أنت يا آيسا وكلوثو ولا خيسيس
يا بنات ربة الليل ذوات الأذرع الجميلة !
إصغين لتضرعاتنا أيتها الربات شديدات البأس
فى السماء والأرض.
إبعثن إلينا بروح القوانين ذات الصدر الوردى
وأخواتها الجالسات على عروش ناصعة
وربة السلام العادلة... ذات التاج.
أنعمن على هذه المدينة بنسيان النكبات التى تثقل صدرها »

تظهر براعة سيمونيديس أكثر ما تظهر فى القبريات أو المرثيات فهو فى هذا المضمار لا ينازعه منازع فى إحتلال مركز الصدارة، حتى أن الكثير من القبريات تنسب إليه مع أنها منظومة قبل مجيئه إلى الدنيا أو بعد رحيله عنها. وهو فى هذه القبريات يقول فى كلمات قليلة ما يمكن أن يقال فى كتب ومجلدات بأكملها. وهو أيضًا فى هذه القبريات لا يحفل كثيرًا بالمجد الفردى فيما عدا القليل من الحالات، كما فعل عندما نظم قبرية العراف الإسبرطى ميجيستياس (Megistias) الذى رفض أن يترك رفاقه فى ممر ثرموبيلاى وقتل معهم فى المعركة. إنه إذن يضع المزايا الشخصية والبطولات الفردية فى إطارها الاجتماعى والسياسى. وأبرز مثل على ذلك

قبريته التى خلد فيها موت الإسبرطيين الثلاثمائة الذين إستبسلوا فى الدفاع عن ممر ثرموبيلاى حتى ماتوا جميعًا. وتقول هذه القبرية :

«أيها الغريب قل للإسبرطيين إننا نرقد هنا طاعة لأوامرهم»

وبالرغم من شهرة سيمونيديس فى كتابة القبريات لجده يسخر ممن يحاولون تخليد أنفسهم ببناء التماثيل الضخمة أو شواهد القبور الفخمة (شذرة ٥٨١) إذ يقول :

«مَنْ مِن أولئك الذين يثقون فى قدرتهم الذهنية
سيمدح كيلوبولوس من ليندوس
عندما يتحدى الأنهار الخالدة والزهور الربيعية اليانعة
ووهج الشمس الساطعة، وأشعة القمر الذهبية
ودوامات البحر العاصفة...
يتحدى كل ذلك بشاهد قبر حجرى؟
كل الأشياء أقل قدرًا وقدرة من الآلهة
فهذا الحجر نفسه يمكن أن تسحقه أيدى بشرية
وأحمق من ظن أن مثل هذا الحجر يمكن أن يخلد ذكراه»

تعود شهرة سيمونيديس إلى حكمته أكثر من طلاوة شعره، لأن بنداروس تفوق عليه بعذوبة أغانى النصر التى صاغها وبشعبيته التى تمتع بها. يحس سيمونيديس إحساسًا عميقًا بالضعف البشرى إذ يقول (شذرة ٥٢١) :

«لأنك إنسان لا تقل قط إنك فاعل كذا غدا
وعندما ترى إنسانا سعيدًا لا تقل قط
كم من الوقت سيدوم ذلك
فحتى الذبابة طويلة الجناح ليست أسرع
فى دورانها من تقلبات الحظوظ»

ولقد قال سيمونيديس إن الشعر «رسم ناطق». وفى قصائده الغنائية نجده يرسم مشاهدا تخاطب جميع الحواس. فهو يجعل أورفيوس بموسيقاه يسخر الأحياء والأشياء، فطيور عديدة تنجذب إلى أنغامه وتسبح حول رأسه، والأسماك تتراقص

وهى تقفز من أعماق البحر (شذرة ٥٦٧). فالشاعر بهذا يخاطب حاسة البصر والسمع، وجاء فى وصفه أن صوتًا مفاجئًا كسر حدة الصمت والسكون عندما ذهبت الريح لتهز أوراق الشجر (شذرة ٥٩٤).

ومع أن سيمونيديس قد أمضى عدة سنوات فى قصور الطغاة من الطبقة الأرستقراطية فإن ذلك لم يصل به إلى حد النفاق أو الجبن، إذ تحدث بقدر كبير من الشجاعة. قيل أن سكوباس ملك ثساليا سأله عن القول القديم المأثور عن بيتاكوس «من العسير أن تكون فاضلاً». وبالطبع كان الملك يتوقع من سيمونيديس أن يقول «نعم من العسير أن يكون المرء فاضلاً، ولكنك أنت يا صاحب الجلالة قد حققت العسير». بيد أن الذى حدث هو أن سيمونيديس أعطاه درسًا فى الفضيلة. إذ قال له أن ألوان الخير متعددة، فالبعض يراها فى الصحة وآخرون يرونها فى المال وهكذا. ومن ثم فالخير ليس قيمة ثابتة أى لا يوجد إنسان قط خير على الدوام وإلى الأبد. أما الرجل الفاضل فهو من يبذل أقصى ما فى وسعه من أجل صالح المدينة، ويعرف ماذا يفعل بالضبط، أى أنه المواطن الذى يحقق ذاته فى العمل المشترك مع أقرانه من المواطنين (شذرة ٥٤٢ أبيات ٣٤ - ٤٠):

«ليس قط وضيعًا أو ذا عقلية فارغة
من سكنت العدالة قلبه،
العدالة التى تنفع المدينة.
إنه رجل فاضل
ولا لوم عليه أن أجيال الحمق تتزايد
فكل الأشياء فى غاية الجمال
ما لم تخالطها الخسة»

ولدت الشاعرة كورينا فى تاناجرا بإقليم بويوتيا. وهناك رأيان فى تاريخ حياتها أحدهما يقول بأنها معاصرة لبنداروس، والثانى يعتبرها من أهل العصر الهيللينستى أى عاشت بعد عام ٣٠٠. ووفقًا للرأى الأول أبدت كورينا لبنداروس الشاعر الشاب بعض إشارات التودد والحب. ويقول أصحاب هذا الرأى أنها ولدت فى منتصف القرن السادس. فهى تكبر بنداروس سنًا وكانت تنظم قصائد تروى فيها أساطير

بويوتيا فى أسلوب بسيط وواضح، فكتبت قصيدة عن حرب السبعة ضد طيبة (شذرة ٧ Dieh)، وتمتعت بشهرة محلية كبيرة. وإذا كان لنا أن نصدق بلوتارخوس فإن كورينا أخذت على بنداروس فى شبابه أنه لا يهتم بسرد القصص الأسطورى فى قصائده وركز جهوده على الزخرف اللفظى، فى حين أنها ترى أن أسمى وظيفة للشعر هى صياغة الأسطورة. ولقد أخذ بنداروس نقدها هذا مأخذ الجد ونظم أغنية ضمت عدة أساطير دفعة واحدة. فضحكت كورينا وقالت: «على المرء أن يبذر البذور بيده، لا أن يفرغ كيس حبات البذور دفعة واحدة[٣٠]».

أما أصحاب الرأى الثانى فيرى أن كورينا التى عاشت إبان العصر الهيللينستى كانت معروفة لدى فقهاء الإسكندرية بسبب اللهجة التى كتبت بها الشعر. إذ عثر على إحدى البرديات فى الأشمونين بمصر - وهى محفوظة الآن بمتحف برلين - وعلى هذه البردية قصيدتان إحداهما (شذرة ٤) تصف مسابقة فى الغناء بين جبلى كيثايرون وهيليكون. ولقد هزم جبل هيليكون فى هذه المسابقة مما يعنى أن السباق فى الواقع كان بين فن الشاعرة وفن هيسيودوس. ولوحظ أن نص هذه الشذرة يمثل فن الهجاء المعروف فى بويوتيا والذى طرأ عليه تعديل فى القرن الثالث. ولذلك فإن أصحاب هذا الرأى يقولون بأنه لو سلمنا بأن كورينا عاشت إبان القرن السادس فإن الشذرات المتبقية منها قد تعرضت للتعديل والتبديل إبان القرن الثالث.

إنحدر بنداروس من أسرة نبيلة فى بويوتيا واحتفظ دومًا بميوله الأرستقراطية، إذ ظل يتفاخر بنسبه الحقيقى أو الوهمى للأسر النبيلة فى إسبرطة وثيرا (سانتورينى) وقورينة (الشحات بليبيا). ولد حوالى عام ٥٢٢ أو ٥١٨ فى قرية صغيرة بالقرب من طيبة تسمى كينو سكيفا لاى (Kynoskephalai). تعلم فن الشعر على يد عمه (أو خاله) سكوبيلينوس ثم ذهب بعد أن تعدى سن العاشرة إلى أثينا حيث تلقى العلم على أيدى لاسوس من هيرميونى وأبوللودوروس وأجاثوكليس والتقى بأيسخولوس.

ظل طول حياته مخلصًا لعبادة أبوللون وآلهة بويوتيا المحليين. ذهب إلى صقلية عام ٤٧٦ بدعوة من طاغية سيراكوساى هيرون. كان بنداروس يعشق الحياة الدورية وربطت بينه وبين أهل جزيرة أيجينا أوثق روابط الصداقة والحب. مات فجأة وهو

يناهز الثمانين فى مسرح أرجوس عندما وضع رأسه على ركبتى صديقه الغلام الجميل ثيوكسينوس ذات يوم من عام ٤٣٨.

فى عام ٤٨٠ وإبان معركة سلاميس عندما غزا الملك الفارسى إكسركسيس البلاد كان بنداروس فى الأربعينات. ويقال إنه تعاون مع الفرس الغزاة لأن مدينته - لسوء حظه - كانت قد إتخذت نفس هذا الموقف. ويستشهد بعض الدارسين على ذلك بفقرة من الشذرات المتبقية لنا منه (رقم ٣ Puech) والتى يقول فيها:

« إن الحرب شىء ممتع لمن لم يعرفوا عنها شيئًا
أما الذين خبروها حقًا فيشعرون برجفة فى القلوب عند إقترابها ».

وهذه الشذرة تذكرنا بالقول المأثور الذى حفظه لنا الفقيه الهولندى ديزيديريوس إرازموس[٣١] فى كتابه « المأثورات » (Adagia)، أى « الحرب لذيذة لمن لم يذقها » (باللاتينية dulce bellum inexpertis). ومهما يكن من أمر هذه الرواية فإن الشاعر بعد إنحسار الغزوة الفارسية أشاد بشجاعة الإغريق وتغنى متباهيًا بتحرير البلاد على يد أبطال الحرب ولا سيما فى البيثية الأولى والإسثمية الخامسة والسابعة. وعلينا أن لا نتعجب من موقف بنداروس لأن كهنة معبد أبوللون فى دلفى فعلوا نفس الشىء، ونصحوا بقية الإغريق أيام الحرب بالخضوع للنير الفارسى الذى لا يمكن إتقاء شره ولكنهم كذلك بعد تحقيق النصر للإغريق الساحق تغنوا بأمجاد فرسان المقاومة وبطولاتهم .

وأول قصائد بنداروس المعروفة بالنسبة لنا هى البيثية العاشرة المنظومة عام ٤٩٨ وكان الشاعر فى سن تناهز الخامسة والعشرين تقريبًا. حقًا إنها ليست من روائعه إلا أنها - برأى بونارد - تستحق العناية من جانب الدارسين لأنها تكشف عن كل خصائص مؤلفها فكرًا ودينًا، ولا سيما تكريسه نفسه وفنه لأبوللون وكذا إعجابه بإسبرطة وإمتداحه للفضيلة المكتسبة[٣٢]. وفى عام ٤٨٦ نظم بنداروس البيثية السابعة تمجيدًا لميجاكليس من أسرة ألكمايون والذى كان محكومًا عليه بالنفى. وفى عام ٤٧٦ ذهب إلى صقلية حيث نظم الأوليمبية الأولى والثانية والثالثة. وفى الأوليمبية الثانية تظهر تأثيرات العقيدة الأورفية السائدة فى صقلية. وهناك ربما نظم أيضًا النيمية الأولى والتاسعة. وبعد عودته من صقلية نظم بنداروس الديثورامبوس المشهور تكريمًا

لمدينة أثينا (شذرات ٦٤ - ٦٥). ثم نظم قصيدة يمدح فيها أحد ملوك مقدونيا (شذرة ١٠٦). أما البيثية الرابعة والخامسة فقد نظمتا من أجل ملك قورينة عام ٤٦٢ - ٤٦١. وآخر أشعار بنداروس المعروفة بالنسبة لنا هى البيثية الثامنة وتؤرخ بعام ٤٤٦ والنيمية الحادية عشر وشذرة رقم ١٠٨. وفى أشعاره كان بنداروس لا يلتزم دومًا بالبنية الثلاثية.

عرف علماء الإسكندرية أشعار بنداروس وجمعوها فى سبعة عشر كتابًا ووصل إلينا ما يقرب من ربع هذه الأشعار، أى أربعة كتب عبارة عن ٤٤ أغنية نصر فى الألعاب الأوليمبية والبيثية والإسثمية والنيمية و١١ أغنية لأهل جزيرة أيجينا المكان الذى شعر فيه بالراحة أكثر من غيره. أما أهل صقلية فقد فازوا من بنداروس بـ ٢٦ أغنية. ووصلتنا أيضًا بعض أغانى النصر التى صاغها للأبطال الفائزين فى الألعاب الرياضية. ومع أن هذه الأغانى فى حد ذاتها لا تعطى فرصة كبيرة للتنويع والتجديد بسبب تكرار نفس المعانى فى كل القصائد تقريبًا، بيد أن عبقرية بنداروس الفذة هى التى جعلت من هذا المضمون المتكرر أشعارًا رائعة. لأنه نجح فى إدخال موضوعات أسطورية متجددة ومتنوعة، وربما فعل بنداروس هذا بإيحاء من كورينا كما سبق أن ألمحنا.

صارت الأغنية على يد بنداروس لا تتحرك نحو هدفها مباشرة، وإنما تدور حول الموضوع وتطور جوانب مختلفة فيه على نحو متتابع ومطرد. وقد يرسم الشاعر مجموعة من الصور الشعرية المتنامية فى وقت واحد. على أن أية أغنية بندارية لا تمجد البطل الذى إنتصر فى الألعاب - كسباق الجرى أو الملاكمة - فحسب بل يمتد التمجيد إلى أفراد أسرته جميعًا وكذا موطنه. فهو يمدح المدينة التى أنجبت مثل هذا البطل، ثم يورد قائمة بالإنتصارات الرياضية وغير الرياضية التى سبق لهذه المدينة أن حققتها. ثم يعبر بنداروس عن مشاعره الخاصة ويورد قولاً سائرًا أو حكمة مأثورة مناسبة ليختم بها القصيدة.

يضاف إلى ذلك أن نغمة دينية تسود أغانى بنداروس، فهى إذن ليست قصائد مدح وثناء على المنتصر فحسب بل لها جانبها الدينى. ولا يقتصر شعور الشاعر الدينى على الإستهلال بالإبتهال إلى أبوللون أو زيوس، وإنما تحاول كل قصيدة

بندارية أن تعطى تفسيرا دينيا للحياة. وينزع تعدد الآلهة فى نظام بنداروس الدينى إلى نوع من الوحدانية حيث يبرز زيوس ربا للأرباب بلا منازع، فهو يسود ويسوس جميع الآلهة دون أى إعتراض منهم. وهناك ملمحان مهمان فى شعر بنداروس، الأول يتمثل فى عظمة وعدل أبوللون الذى كان الشاعر نفسه خادما فى معبده. والثانى هو إصرار بنداروس على إظهار إستقامة الآلهة. فهو يرفض رفضا قاطعا وينسق نفيا مؤكدا أية أسطورة تسىء للآلهة (راجع الأوليمبية الأولى بيت ٥٢ وما يليه، والأوليمبية التاسعة بيت ٣٥ وما يليه). فآلهة بنداروس لا يخضعون لقواعد السلوك الآدمى أو للقوانين الوضعية التى يخضع لها البشر. ومن ثم ينبغى أن لا تضايقنا أساطير مغامرات الآلهة الغرامية. إن الخضوع لقوة أفروديتى - ربة الجمال والحب والتناسل الجبارة - حتى من قبل الآلهة ليس عارا. كما أن النساء اللائى يخضعن أو يستجبن لإغراء من يطارحهن الغرام من الآلهة لسن ملومات.

وإذا أردنا أن نعطى مثلا على تقنية بنداروس[٣٣] ونظام عمله علينا أن نحلل النيمية الأولى. إنها قصيدة موجهة إلى خروميوس من أيتنا، الذى فاز فى سباق العربات فى مهرجان الألعاب النيمية عام ٤٧٣ تقريبا. ويبدأ الشاعر الأغنية بمدح سيراكوساى (سراقوصة)، لأن طاغيتها هيرون هو الذى كان قد أسس مدينة أيتنا. ثم يشرع فى مدح خروميوس فى إطار أسطورى. إذ يقول الشاعر أن هذا البطل «سينثر المجد» على أرض صقلية، التى كان زيوس قد أهداها إلى بيرسيفونى واعدا بأن تكون هذه الجزيرة شديدة الخصب والعطاء لا من حيث الزرع والضرع فقط بل من حيث الرجال الأبطال كذلك. ثم يعود الشاعر من هذا الإستطراد الأسطورى إلى خروميوس ثانية فيقول إنه ليس شجاعا مقداما فحسب بل هو كريم بطبعه، حكيم فى رأيه وينفق ثروته كما ينبغى بتعقل وتبصر، وهو بذلك يكسب الشهرة ويحظى بالصداقة ويفيد من يصادقهم. ذلك أن «فى الصداقة تكمن آمال كثيرى الأعباء». ثم يحدث إنتقال مفاجئ - وإن كان مميزا لبنداروس - فهو يستغل فرصة وجود أو ورود كلمة «كثيرى الأعباء» (polyponon) ليتطرق إلى أشهر أبطال الإغريق من حيث الأثقال التى ألقيت على ظهره والأعباء التى نهض بها، ونعنى هرقل الذى قام بالأعمال الإثنى عشر المشهورة. وينفق بنداروس بقية القصيدة فى سرد بعض تفاصيل هذه الأسطورة، مبتدئا من مهد هرقل حيث قتل الثعبانين اللذين أرسلتهما

هيرا ليقتلاه طفلا رضيعا. ويصف لنا كيف أن الوالدين إستشارا العراف تيريسياس الأعمى الذى تنبأ له بمستقبل زاهر ينتهى بالتأليه الباهر. ومن المعتاد أن ينهى بنداروس قصيدته بالحكمة المستفادة من مغزى الأسطورة التى يرويها، ولكنه هذه المرة رأى أن أسطورة هرقل كما سردها كافية لتوصيل الحكمة التى أراد أن ينقلها لمستمعيه.

وفى كثير من الحالات تكون الأسطورة نفسها ذات صلة وثيقة بأسرة البطل المحتفى به أو بمدينته. فمثلا عندما يتغنى ببطل من جزيرة أيجينا لابد وأن تكون الأسطورة التى يتطرق إليها الشاعر متعلقة بأياكوس وسلالته. وفى بعض الأحيان تكون للأسطورة صلة واهية بالبطل ومدينته. وفى أحيان أخرى ولاسيما فى الأغانى القصيرة لا توجد أسطورة على الإطلاق ومثال ذلك الأوليمبية الثانية عشر.

حقا إن إستخدام الأساطير فى الشعر الغنائى تقليد قديم عرف منذ الكمان، وقد يكون من الموروث الملحمى أو ما قبل الملحمى. ولكن بنداروس له طريقته الخاصة والمميزة فى توظيف الأساطير، فهو بها يربط الحاضر بالماضى. فى البيثية الرابعة يحكى قصة السفينة أرجو لأن راعيه وولى نعمته ملك قورينة أركيسيلاس الرابع كان يزعم أنه سليل أحد أبطال هذه المغامرة البحرية. وفى البيثية الحادية عشر المنظومة عام ٤٥٤ يتحدث بنداروس عن قتل أوريستيس لأمه كليتمنسترا إنتقاما لأبيه أجاممنون. وكان فى ذهن الشاعر أن أثينا التى غزت طيبة وإستولت عليها ستنال العقاب يوما ما. وفى الإسثمية الثامنة المكتوبة عقب الغزو الفارسى مباشرة أى عام ٤٧٨ يتحدث بنداروس عن الخطر الذى قد يتهدد الأوليمبوس لو أن زيوس أوبوسيدون تزوج من ثيتيس وأنجب ولدا يفضله قوة وعظمة. إنه إذن بهذه الأسطورة يصور الخطر الداهم الذى تخلصت منه بلاد الإغريق أى الغزو الفارسى.

وفى لحظات النشوة التى تعتور البطل الرياضى بعد إنتصاره يقترب هذا الإنسان من الألوهية. أما الأغنية البندارية التى تمجد هذا البطل فيكتنفها جو إلهى عام أيضا. يتحدث بنداروس فى أغانيه بشىء من التلهف أو التشوف للماضى الأسطورى أى الحنين إلى النعيم المفقود، عندما حضر الآلهة حفل زفاف بيليوس على ثيتيس أو زفاف كادموس على هارمونيا، فعندئذ أمسك أبوللون نفسه بالقيثارة ليعزف الألحان

ويغنى أغانى الزفاف. ويعنى بنداروس بهذا أنه من خلال أغانى النصر التى ينظمها للأبطال الرياضيين يقربهم من الألوهية، فيجعلهم يحسون بأنهم ذوو قربى مع أرباب السماء، أى أنه يؤله أبطاله. فى إستهلال البيثية الأولى (أبيات ١-١٢) المنظومة عام ٤٧٠ من أجل هيرون طاغية سيراكوساى (سراقوصة) يخاطب بنداروس قيثارته ويقول أن الموسيقى والغناء يدمجان الأرض بالسماء:

«أيتها القيشارة الذهبية
يا كنز أبوللون وربات الفنون شريكاته المتوجات بالبنفسج
تتجاوب مع أصدائك القدم الخفيفة، وتشيع البهجة
من ألحانك التى تشد المغنى قائد رقصتنا
فيصدح بالإستهلال على أوتارك المهتزة.
بوسعك أن تخمدى أوار شعلة الصاعقة الخالدة
وبوسعك أن تجعلى الصقر ينام على صولجان زيوس
وقد أرخى جناحيه السريعين على جانبيه.
لقد أسدلت غلالة سحرية
على ملك الطيور، على منقاره ورأسه.
سلبته عقله
ووضعت على مقلتيه المغلقتين خاتماً لذيذاً
إنه يغط فى سبات عميق، يعلو وينخفض
ظهره الرشيق فى إيقاع رخيم.
لقد قهرته أغنيتك السابحة
وحتى آريس العنيف
قد ألقى سهامه الصلبة المدببة جانبا
وأسلم نفسه لنعاس خفيف.
إن سهامك أيتها القيثارة تسحر حتى أرواح الآلهة
بفضل سلطان إبن لاتو أبوللون
وربات الفنون ذوات الصدر الفسيح»

فبنداروس إبن الأرستقراطية البار لابد وأن يرى أن الشعر إلهام من قبل الآلهة، إنه هدية السماء له، فضلته به على غيره. ولكنه كان يرى أيضا أن عليه أن يكثف جهوده ويحسن إستغلال ما وهبته ربات الفنون. إنه يطلق على نفسه لقب «نبي ربات الفنون» أى المتحدث بإسمهن. لقد وهبنه شيئا وعليه أن ينميه ويرتبه ويحافظ عليه، تماما كما تفعل كاهنة معبد دلفى بالنسبة لنبوءات أبوللون. هذا ويشبه بنداروس الشاعرين سيمونيديس وباكخيليدس بغرابين ينعقان أما هو فمثل طائر زيوس الأسطورى والمقدس له صوت رنان :

«إنه لحكيم ذلك الذى بالسليقة يعرف الكثير عن الطبيعة
أما الآخرون وإن حصلوا المعارف الواسعة تظل ثرثرتهم
مضطربة وبلا جدوى
مثل هذين الغرابين فى مقابل طائر زيوس السماوى»

ينادى بنداروس بضرورة تزيين القصيدة الغنائية لكى تكون جميلة الشكل ويقارنها بالمدخل المسقوف لمعبد له بريق لامع، أو بقطعة من الحلى صنعت من الذهب والمرجان والفضة، أو بثوب منسوج أو بتاج من زهور. والأغنية عند بنداروس كائن حى يتحرك كعربات السباق أو كالسفن أو كالصقر، أو كالنحلة التى تجمع العسل من رحيق الأزهار. والأغنية أحيانا كالسهم الذى يصيب هدفه إصابة محققة. وهى أحيانا كالنور أو كالنار أو كإعصار النهر جارف التيار. وما من شاعر تحدث بمثل هذا التحديد عن شعره مثل بنداروس. وما من شاعر عول كثيرا على أن يفهمه جمهوره من الأرستقراطيين أى الملوك والأمراء مثل بنداروس.

ولقد حدد بنداروس بوضوح شديد وظيفة الشعر. فهى عنده أن يخلد أعمال الأبطال للأجيال القادمة. وهو بذلك يعيد إحياء المفهوم الهومرى القديم. إذ يعتقد بنداروس أنه بدون الأغنية ستظل الأعمال الجليلة منسية فى غياهب الظلام وطيات الزمان وستضيع. لقد بقيت لنا أمجاد الماضى وعرفناها بفضل تغنى الشعراء بها. فالأغانى قادرة على أن تمنح الشهرة للأموات، فيحيون بعد الموت، إنهم على الأقل يعيشون على ألسنة الناس وفى ذاكرتهم. ويظن بنداروس أن إخو (Echo الصدى) تحمل صوت الأغانى إلى القبور وإلى العالم السفلى، فيسمع الموتى هناك أخبار

أمجادهم ويتمتعون بخلودهم. يتحدث عن الألعاب الرياضية فيقول فى إفتتاحية الأوليمبية الأولى (أبيات ١ ـ ٦) :

« الماء هو أفضل الأشياء
والذهب يلمع كشعلة النار فى الظلماء
وبالنسبة للإنسان قد يكون أفضل من أى شىء آخر الثراء
ولكن إن كان عليك يافؤادى أن تتحدث عن الألعاب الرياضية
فلا تبحث عن شئ آخر ولا حتى عن النجوم فى السماء الصافية
إذ لا شئ يفوق الشمس دفء
والنصر الرياضى فى دوامه الخالد كالماء
وكالذهب فى بريقه اللامع وكالشمس
فى مجدها الغالب ودفئها الأبدى »

فلا غرو إذن ما دامت هذه نظرة بنداروس للألعاب الرياضية والانتصار فيها أن القصائد الباقية الكاملة من أشعاره هى كلها أغانى نصر فى هذه الألعاب. ولابد من التنويه إلى أنه لا يهتم بهذه الألعاب فى حد ذاتها، ولا حتى بالمهارة التى يظهرها البطل فى أثنائها إلا على أنها فرصة متاحة لإختبار القدرة الإنسانية وقوة الشخصية. ولا يفوتنا ما يبذله بنداروس من جهد، فهو يضع كل قواه فى هذه القصائد، ويحاول أن يوسع فى أفقها ويعمقها لكى تغطى أوسع رقعة ممكنة من الفكر والخيال. ويتخذ من هرقل بطله أو مثله الأعلى لأنه كسب الخلود والتأليه بعد حياة مليئة بالكفاح والعمل النشط.[٣٤] ويعتقد بنداروس أن لحظة إنتصار البطل الرياضى تقترب كثيرا من التأليه، أما أغانيه فهى التى تكمل المسافة.

ويؤكد بنداروس أنه لا يقول إلا الصدق لأنه يرى أن هذا هو واجب الشاعر ووظيفته فى الحياة. وهكذا يبدو بنداروس وكأنه يأخذ على كل من هوميروس وهيسيودوس أنهما فى أشعارهما يسردان عن الآلهة أمورا غير لائقة. إنه يستنكر قول هيسيودوس بأن ربات الفنون الملهمات بالشعر يمكن أن تقول الأكاذيب. وأنكر بنداروس الأسطورة التى تحكى أن تانتالوس قدم إبنه بيلوبس طعاما للآلهة، وأن ديميتر أكلت جزءاً من كتف هذا الطفل ظنا منها أنه لحم حيوان مقدم كقربان. بل

إنه ينكر أن يكون هرقل ـ بطله المفضل ـ قد حارب أبوللون وبوسيدون وآريس، يقول (الأوليمبية الأولى أبيات ٥٢ ـ ٥٣))

« لا . . . لست أنا من يقول
إن لأى إله من الآلهة المباركين معدة شرهة
أنا أتحاشى مثل هذا القول
فمن يتحدثون عنهم بالسوء لهم عذاب أليم »

وبنداروس عن طريق الرمز الأسطورى يوضح أن البهجة الآدمية شبه الإلهية ساعة النصر الرياضى لا يعوقها عائق إلا من نفس الإنسان. فهو إما يسئ إستخدام قدراته أو يثير حسد الآخرين. ويؤكد بنداروس الضعف الإنسانى أمام جبروت المجد الإلهى، فالإنسان قصير العمر وهو بعد الموت لا أمل له فى ثواب أو خلود مثل الآلهة. ويقول بنداروس (البيثية الثامنة أبيات ٩٥ ـ ٩٧) :

« حياة الإنسان يوم زائل، ماذا يكون ؟
أو ماذا لا يكون ؟ إنه طيف فى الحلم
إنه إنسان، ولكن عندما يهديه زيوس البهجة
تلمع الأرض بالضياء
وتصبح الحياة حلوة كالعسل »

وعن الفرق بين البشر والآلهة يقول بنداروس (النيمية السادسة أبيات ١ ـ ٥) :

« البشر والآلهة من سلالة واحدة
كلاهما من نفس الأم التى منها نأخذ أنفاس الحياة
ولكن الفرق فى القوة بيننا لا حدود له؛
فأحد الطرفين لا شئ
والطرف الآخر أبدى الصلابة
يسكن مسكنا ثابتا، لا يهتز ولا يفنى »

ويتميز بنداروس بتشبيهاته القوية. فهو يقول عن الأغانى أنها « سيدات القيثارة » (anaxo phorminges الأوليمبية الثانية بيت ١). ويصف خيول السباق بأنها

« العواصف ذات الأقدام » (aello podon) النيمية الأولى بيت ٦). واللهجة الغالبة فى شعره هى الدورية مع تأثيرات من الموروث الملحمى وأصداء للهجة البويوتية المحلية والتى تعد تنويعا للأيولية. وبالنسبة لبنداروس الفلاسفة هم « من يقطفون ثمرة الحكمة قبل أن تنضج » (شذرة ٢٠٦). وبالنسبة له أيضا كان كسوف الشمس نذير شؤم (شذرة ١٠٧). ومن هاتين المقولتين نرى أنه أبعد من أن يكون فيلسوفا.

وباكخيليديس بن ميديلوس (Midylos) هو إبن أخت سيمونيديس. ولد فى يوليس بجزيرة كيوس، وربما تتلمذ على خاله هناك. يصغر باكخيليديس بنداروس بحوالى عشرة أو إثنتى عشر سنة إذ ربما ولد عام ٥٢٤ أو ٥٢١. ونفى باكخيليديس من كيوس ربما على إثر ثورة ديموقراطية قام بها الحزب المؤيد لأثينا، المهم أن الشاعر إستقر فى البلوبونيسوس. ولكنه كان قد أرسل أغنية نصر إلى هيرون طاغية سيراكوساى الذى أحب أن يحيط نفسه بالشعراء الغنائيين فإستدعى باكخيليديس. وهناك وجد الشاعر نفسه جنبا إلى جنب مع خاله سيمونيديس ومع بنداروس مما أدى إلى إشعال نار التنافس الشعرى بينهم. وبالفعل تعكس بعض قصائد باكخيليديس وبنداروس هذه الروح ولاسيما البيثية الثانية (أبيات ٧٢ - ٧٣) والنيمية الثالثة أبيات (٨٠ - ٨٢) والأوليمبية الثانية (أبيات ٨٦ - ٨٨) لبنداروس.

وفى الحقيقة فإنه حتى عام ١٨٩٧ كان باكخيليديس مجهولا فلا يعرفه دارسو الأدب الإغريقى سوى بالإسم. وفى السنة المذكورة نشر العلامة فريدريك كينيون (F. Kenyon) بردية كبيرة كانت قد أرسلت إلى المتحف البريطانى بعد أن تم العثور عليها فى مصر أواخر عام ١٨٩٦ فى القوصية. وكانت تضم ثلاثة عشر أغنية من أغانى النصر وستة أناشيد ديثورامبية. وهكذا أصبح باكخيليديس شاعرا معروفا لنا من خلال أشعاره نفسها - ولو أنها شذرات قليلة - والفضل فى ذلك يرجع لرمال مصر.

ومن هذه النصوص التى وصلتنا عرفنا إلى أى مدى تقدم فن الشعر الغنائى الجماعى. ومن سوء حظ باكخيليديس أنه دائما يتعرض فى دراسات النقاد للمقارنة ببنداروس، حتى أن البعض يعتبره « بنداروس من الدرجة الثانية ». وهذا يعنى أنه لم يلق بعد التقدير المناسب. ولقد عُزى إلى باكخيليديس نفسه أنه قال عن

بنداروس بأنه «نسر» أو «صقر»، أما هو نفسه «فعندليب كيوس». وفى الواقع نلاحظ أن موضوعات باكخيليديس هى نفس موضوعات بنداروس بيد أن لغته أسهل وأوضح. أما افكاره فهى أكثر شعبية من أفكار بنداروس الأرستقراطى. وهو يعبر عن هذه الأفكار على نحو أكثر إثارة للبهجة والمتعة. كما أنه يسرد الأساطير بأسلوب بسيط ومباشر مثلما فعل عندما قص أسطورة اللقاء بين هرقل وشبح ملياجروس فى العالم السفلى (الأغنية الخامسة أبيات و٥٠ مايليه). ويبدو أنه كان يقلد بنداروس، أو ربما يرجع التشابه إلى أنهما نهلا من نفس النبع وتناولا نفس الموضوعات.

لا ينزل المديح فى أشعار باكخيليديس إلى حد النفاق، ولكنه يقف عند مستوى الكياسة وقواعد السلوك المتمدين. وهو يتمتع بروح السخرية التى يفتقدها بنداروس. ونجد ذلك فى أحد أغانيه للولائم (skolia) الموجهة لألكساندروس الأمير المقدونى بن أمينتاس[٣٥] وهى تصور حالة الزهو والنشوة التى يمر بها إنسان مخمور. وإستوحى باكخيليديس قصيدتين من أسطورة ثيسيوس. الأولى هى الأغنية السابعة عشر بعنوان «الغلمان» وربما تكون أغنية نصربايانية وتدور حول رحلة ثيسيوس ألى كريت. أما الثانية فهى الأغنية الثامنة عشر، وهى على الأرجح ديثورامبوس بعنوان «ثيسيوس» لأنها عبارة عن حوار غنائى بين الجوقة وأيجيوس والد ثيسيوس. ويضع هذا الديثورامبوس أقدامنا على أعتاب التراجيديا. ويبدو أن باكخيليديس قد نظم مثل خاله سيمونيديس أغانى ديثورامبية للمسابقات التى كانت تقام فى أثينا. وفى الديثورامبوس المشار إليه توا يبدو أن أيجيوس كان يقوم بدور قائد الجوقة.

ويرى بعض النقاد أن باكخيليديس هو أحسن من يروى الأساطير بين الشعراء الغنائيين. فهو يحكى للطاغية السراقوصى هيرون قصة كرويسوس (قارون ؟) ولاسيما نهايتها عندما هزمه قورش إمبراطور الفرس فبنى لنفسه كومة حرق نام فوقها ومات. يقول باكخيليديس (الأغنية الثالثة أبيات ٥٣ - ٥٦):

«ولكن ما أن إندلعت النيران
وشبت فى المحرقة بنهم عنيف
حتى أرسل زيوس سحابة داكنة محملة بالأمطار



شكل ١١
ديونيسوس وأريادنى وثالثهما إله الحب إيروس على كأس يؤرخ بعام ٤٠٠ - ٣٩٠ ق.م،
عثر عليه فى نولا ويحفظ الآن بالمتحف البريطانى

فأطفأ الشعلة الصفراء»

وهنا نرى باكخيليديس شاعرا يحب الإثارة ويعرف كيف يحققها. وهو لا يعتبر نفسه - مثل بنداروس - صاحب أفكار علوية أو معلما أو نبيا يتحدث بإسم ربات الفنون.

ولقد إستبق باكخيليديس سوفوكليس ومسرحيته «بنات تراخيس»، عندما تحدث عن ديانيرا التى أرسلت لزوجها هرقل ثوبا مغموسا فى دواء سحرى إتضح فيما بعد أنه سم قاتل وحارق، ويقول عنها (الأغنية السادسة عشر أبيات ٣٠ - ٣٤)

«ياحظها المنكود، ذات المصير السيء! ماذا دبرت؟
لقد حطمتها الغيرة العنيفة
والغطاء الكثيف الذى يحجب أحداث المستقبل»

لقد نظم باكخيليديس أغانى نصربايانية وأغانى مواكب وعذريات وهيبورخيماتا وقصائد مديح. وبموته إنتهى العصر الذهبى للشعر الغنائى ولكنه كان بمثابة همزة وصل بين الشعر الملحمى والدراما.

الباب الثالث

الدراما

قمة النضج الشعرى

« الألم درس »

أيسخولوس

« والجمال ألم »

سوفوكليس

الفصل الأول

الولادة الطبيعية للدراما

١ - أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية في العقلية الإغريقية

باديء ذى بدء لابد وأن نقر بوضوح الحقيقة القائلة بأن الإغريق وحدهم - من بين الشعوب القديمة - هم الذين عرفوا الدراما فى أكمل صورها، وأن أى مسرح عند غيرهم - من القدامى أو المحدثين - وصل إلى مرحلة من النضج يدين لهم بالوجود. حقا أن شعوبا أخرى كثيرة عرفت ما قد يعده بعض الدارسين غير المدققين مسرحا، وما لا يعدو فى الحقيقة عن كونه بذورا درامية صالحة للإستنبات والتطوير ولكنها قط لم تصل إلى ذلك لسبب أو لآخر. وفى الواقع فإن كافة الفنون الشعبية لدى جميع الحضارات القديمة دون إستثناء تقريبا تتضمن نواة الدراما، ولكن المهم أن تتطور هذه النواة وأن تتبرعم البذور وتنمو حتى تطرح الثمار. وهذا ما لم يحدث لدى الشعوب القديمة سوى فى بلاد الإغريق، أما لماذا بلاد الإغريق بالذات؟ فإننا فى هذه السطور نجيب ببساطة شديدة على هذا السؤال المعقد وكتمهيد لهذا الباب، الذى قد يعد برمته الإجابة المقترحة على نفس هذا السؤال المطروح. أما الإجابة البسيطة فهى أن العقلية الإغريقية منذ أن بدأت تتجلى عبر أطوار حضارتهم عقلية درامية بالدرجة الأولى. وهذا يعنى أن بذور الدراما موجودة فى طريقة تفكيرهم وأسلوب حياتهم ورؤيتهم للأشياء. وهذا ما يظهر واضحا فى أساطيرهم وملاحمهم وأشعارهم التعليمية والغنائية، بحيث يمكن القول بأن الشعر الدرامى جاء تكثيفا مركزا لكل ما سبق أن أنجزوه فى هذه المجالات جميعا.

وإذا كان الفن والأدب ينبعان عند الشعوب القديمة بصفة عامة من الشعور

الديني الوجداني، فإن الدراما الإغريقية لا تمثل إستثناء من هذه القاعدة بل تؤكدها. فمن المعروف أنها نشأت من عبادة ديونيسوس إله الخمر. ومع أن هذا الإله قد أصبح من أهم القوى الإلهية وأشهرها في الحياة الإغريقية إلا أنه لا يعد من أقدمها، بل من أحدثها بدليل أنه لم يذكر سوى أربع مرات في ملحمتي هوميروس[١] حيث لا يلعب دورا مهما ولا بارزا فيها، بل ولا يدخل في دائرة آلهة الأوليمبوس الضيقة. ويقول هيرودوتوس أن الإغريق تعلموا إسم «ديونيسوس» في وقت لاحق للفترة التي عرفوا فيها أسماء الآلهة الآخرين[٢]. وتدل طقوس عبادته على أنه جاء إلى بلاد الإغريق عن طريق القبائل نصف الإغريقية بآسيا الصغرى أي الفريجيين والليديين. فالأغنية الديثورامبية التي كانت تلقى تكريما له كانت في الأصل تنظم لتؤدى على أنغام الموسيقى الفريجية[٣]. كما أن الطابع الوجداني الجزلي (orgiastic) لطقوس ديونيسوس يشير إلى هذا الأصل الآسيوي. ويبدو أن ديونيسوس قد دخل بلاد الإغريق من الشمال مرورا بطراقيا وبويوتيا، بدليل أن هذه العبادة الجديدة واجهت مقاومة شديدة في مدينة مثل طيبة. وهذا ما يتضح من مسرحية يوريبيديس «عابدات باكخوس» - وهو إسم آخر لديونيسوس - كما سنرى.

والطابع الرئيسي لديونيسوس أنه إله ريفي، يرعى الخضرة ويحمل لقب «حامي الأشجار» (Dendritis)، كما يحمي كافة المزروعات وكل الخضروات ولاسيما الفاكهة. وهذا يعني أن الكروم الذي إرتبط به ديونيسوس أكثر من غيره لم يكن الهدية النباتية الوحيدة التي جلبها هذا الإله لصالح البشر. فهو يعتني بكل الفواكه ولاسيما ذات الطبيعة الناعمة الطرية والتي تعتمد في بقائها على الرطوبة. ولذلك حمل ديونيسوس لقب «المزهر» (Euanthos) و«المثمر» (Eukarpos) و«المورق» (Dasyllios) و«اليانع» (Anthios). وهو أيضا الإله «الخير» (Euergetes)، «طيب النصيحة» (Eubouleus) الذي علم الإنسان زراعة الكروم ورعاية البستان. ومما لا شك فيه أن فصل الربيع - من بين الفصول الأربعة - هو أزهى الأوقات وأنسب المواسم لظهور أفضال هذا الإله. ففي الربيع يوقظ هذا الإله الأرض من سباتها الشتوي العميق، إذ يبعث القوة ودفء الحركة فيها، فيكسوها بالخضرة ويخلع عليها حلة زاهية من الزهور والفواكه. ومن ثم فديونيسوس يمثل كافة قوى الإخصاب في الطبيعة. ولذلك كان عضو الذكر في الرجل (phallos) رمزا مهما في طقوس عبادته.

وديونيسوس هو فى المقام الأول إله الكروم ومخترع النبيذ، ولهذا قدسه البشر ووضعوه فى مصاف أكبر القوى الخيرة. لأنه بفضل هذا الإختراع الجليل خلصهم من الكثير من الآلام والمتاعب وجلب لهم المتعة والسرور وألوان المرح. فخلعوا عليه لقب « المخلص من كل الهموم » (panton ho Dionysos Lysios) أو ببساطة « المخلص » (Lyaios) و « المحرر » (Eleuthereus). وإعتقد الإغريق أنهم بمساعدة ديونيسوس ـ إله الخمر ـ يستطيعون إستئناس قوة الطبيعة المتوحشة وأن يطردوا العنف والبغضاء ويستبدلوا بهما الأمن والوفاق. ذلك أن الأسطورة تقول أن الأسود والنمور هى التى كانت تجر عربة ديونيسوس فى وداعة وسلاسة، وكانت كل وحوش الغابة تسير خلفها فى إستسلام. وتحت إمرة ديونيسوس وبقوة سلطانه خضع الهنود البرابرة لسيادة النظام والقانون.

ولما كانت الخمر هى التى تبعث النشوة فى القلوب وتجعل الإنسان يحسن الرقص وقد تلهمه نظم الشعر، فإن ديونيسوس صار ـ مثل أبوللون ـ راعية للموسيقى والشعر وحمل لقب « المغنى » (Melpomenos). وأدى ذلك إلى ضرورة التفريق بين شعر وموسيقى كل من الإلهين. فأناشيد وأغانى النصر البايانية ـ من وحى أبوللون ـ تتمتع بنغم وقور نابع من موسيقى القيثار. أى أن الطابع الغالب فى شعر وموسيقى أبوللون هو الإتساق الشكلى والرزانة فى التنغيم. أما شعر ديونيسوس فيميل إلى حيوية موسيقى الفلوت ويسمح بحرية أكبر فى الإيقاع وكذا التنويع فى أساليب اللغة للتعبير عن شتى الأحاسيس. بل نجد فى الأشعار الملهمة من لدن ديونيسوس إنتقالاً سريعًا من المرح والنشوة إلى المعاناة والقسوة، من المجون الصاخب إلى الجزل الوجدانى. وهذا كله يتمشى مع طبيعة الاحتفالات التى تقام تحت رعاية إله الخمر والنشوة. ومثل هذه الحرية والتنويع، وكذا ميزة الخروج على كل القيود الصارمة، هى العوامل أو العناصر التى جعلت من الأغنية الديونيسية الجماعية بذرة صالحة لإستنبات فن جديد يتمثل فى الدراما بفروعها الثلاث : التراجيديا والكوميديا والمسرحية الساتيرية.

وضمت حاشية ديونيسوس ـ التى تخيلها الإغريق مرافقة له فى مغامراته ورحلاته ـ خليطا من الكائنات الأسطورية التى تمثل قوى الطبيعة الفعالة وتجسد العواطف

والانفعالات البشرية. إنها حاشية تناسب إله الثمار ومنضج الفواكه ومبدع الخمر وراعية الشعر والموسيقى. فمن أبرز أتباع ديونيسوس الساتيروى (Satyroi) ونراهم فى الرسوم الباقية على الأوانى يحملون أسماء مثل كيسوس (Kissos اللبلاب) وأوينوس (Oinos الخمر) وكوموس (Komos المجون) وخوروس (Choros الرقص الدائرى أو الجوقة) وجيلوس (Gelos الضحك) وكروتوس (Krotos دق القدم أو الكف فى الرقص) وديثورامبوس (Dithyrambos) وهيبريس (Hybris النشوة). هذا ويسكن الساتيروى الغابات والجبال لأنهم متوحشون ونصف الواحد منهم بشرى الشكل والنصف الآخر حيوانى، فلهم شعر طويل أشعث، وأذن مدببة، وأرجل حصان أو جدى. ومن طبع هذه الكائنات الجبن والحسية بالإضافة إلى الحيوية الزائدة والمرح الفكاهى والمتعة الماجنة وكذا الصخب.

ومن أتباع ديونيسوس أيضًا فئة من النساء الباكخيات أو عابدات باكخوس (Bakchai) أو المجذوبات (Mainades) أو (Lenai). وهن فتيات عذارى ذوات شعر طويل أشعث، يلبسن ملابس فضفاضة ويرقصن رقصات صاخبة على أنغام ودقات الصفائح المدورة (الصنج) ويلوحن بصولجان ديونيسوس السحرى. ويحملن أسماء - مثل أسماء الساتيروى سالفة الذكر - ترمز إلى معان مناسبة لعبادة ديونيسوس وطقوسه مثل خوريا (Choreia الرقص) ومولبى (Molpe الأغنية) وإيوثيميا (Euthymia المرح) وميثى (Methe السكر) وكوميديا (Komodia الأغنية الماجنة).

وهناك جماعة أخرى من أتباع ديونيسوس تحمل إسم السيلينوى (Silenoi) وهم يظهرون فى الرسوم بأجساد ضخمة كثيفة الشعر، لهم ملامح تنم عن حالة السكر وتشى بالفسق الذى يعيشون فيه. إنهم يشبهون الساتيروى المسنين، ويمثلون فعلًا فئة «كبار السن» فى حاشية ديونيسوس أى «شيوخ» الجماعة. ومن أتباع ديونيسوس أيضًا الكنتوروى (Kentauroi) لأنهم يمثلون القوة الحيوانية وما تجسده من نشاط وخصوبة. ويظهر الإله بان نفسه أحيانًا فى زمرة الإله ديونيسوس ذلك أن بان إله ريفى. كما تظهر فى عبادة ديونيسوس بعض الشخصيات الرمزية مثل «الخريف» الذى يتجسد فى هيئة إمرأة وقور تقدم فواكه الأرض - أى باكورة الفواكه - فى طبق إلى ديونيسوس. هذه هى الصورة التى يظهر بها «الخريف» فى الرسوم،

وتظهر ربة السلام إيرينى (Eirene) أحيانًا أيضًا بصحبة ديونيسوس. وهى فى هذه الحالة تحمل قرن الكثرة (Keras Amaltheias). وبالطبع كثيرًا ما نجد إلى جانب إله الخمر العربيد إله الحب والرغبة إيروس جنبًا إلى جنب مع ربات الفنون وربات النعم والخير.

وأقام الإغريق مهرجانات دينية عديدة تكريمًا لديونيسوس، بيد أننا سنركز الحديث على تلك التى كانت تقام فى إقليم أتيكا، وذلك لأنها أكثر إتصالاً بالدراما التى نقدم لها. وكانت المهرجانات الأتيكية من نوعين فكانت مهرجانات النوع الأول تقام أيام الربيع عندما يكون نبيذ الموسم الماضى جاهزًا للشرب، وعندما تستيقظ الأرض من رقادها الشتوى لتستقبل حياة النشاط والحركة إذ تكسوها النباتات والأشجار حلة خضراء من فضل إله الخضرة ديونيسوس. وكانت مهرجانات النوع الثانى تقام شتاء بعد إنتهاء أعمال الزراعة السنوية ويحل موسم الكروم وجنى الفواكه. وكان الإحتفال فى أثناء هذين النوعين من المهرجانات بسيطًا فلا يعدو مجرد تجمهر ريفى من أجل تكريم ديونيسوس الذى يتضرعون إليه أن يطرح البركة فى جهودهم الزراعية بأن يزيد من خصوبة أراضيهم وبساتينهم. ويسير موكب من هؤلاء الفلاحين إلى مذبح ديونيسوس لنحر ماعز هناك كأضحية أو قربان له. وتقود هذا الموكب المقدس عذراء زينت بأحلى زينة فلبست المجوهرات الذهبية وحملت على رأسها السلة المقدسة التى تحوى قرابين من الفطائر وتيجان من الزهور لتوضع فوق الأضحية. وتحوى السلة المقدسة أيضًا سكينًا ليذبح بها الماعز. ووراء الفتاة كان يسير الباقون وهم يحملون أيضًا بعض الهدايا الريفية مثل عناقيد العنب أو حبات التين وأباريق النبيذ. وكان بعضهم يرفع عاليًا مسخة تمثل عضو التذكير أى الفاللوس ورمز ديونيسوس إله الخصب. وأثناء عملية تقديم القرابين تقام الرقصات وتؤدى الأغانى تكريمًا للإله، من بين هذه الرقصات رقصة ريفية يقوم بها بعض الشبان فوق أوعية الخمر المصنوعة من جلد الحيوانات، الذى لم يتخلص من شحمه بعد. وينتهى اليوم بتبادل أنخاب الشراب العام وبالمرح الصاخب.

وكان مهرجان الربيع الأصلى الأثينى يسمى أنثيستيريا Anthesteria (عيد الزهور) ويقع فى فبراير من كل عام. وأهم طقس فيه الإفتتاح الرسمى لبرميل الخمر

(pithoegia). بيد أنه فى وقت لاحق أضيف إحتفال ربيعى آخر هو مهرجانات ديونيسوس بالمدينة أو الديونيسيا المدنية الكبرى (ta astika (ta Megala) Dionysia) وتقع فى مارس وهى أكبر وأشهر المهرجانات جميعًا. أما بالنسبة للمهرجانات الشتوية فى أثينا فكانت تسمى «اللينايا» (Lenaia) أى «أعياد عصر النبيذ» وكانت تقام فى يناير. وفى المقابل كان هناك إحتفال شتوى ريفى آخر يقام بمناطق أتيكا الأخرى فى غضون شهر ديسمبر وأطلق عليه إسم مهرجانات ديونيسوس الصغرى (Ta mikra Dionysia)[٤].

ويبدو أن مهرجانات ديونيسوس الأتيكية قد تميزت بالبساطة الريفية وفقدت معظم سماتها الشرقية. بيد أن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة لبقية أنحاء بلاد الإغريق. ففى كثير من الأماكن ظلت الطقوس كما هى مشبعة بعناصر الجزل الوجدانى (orgiasmos) الآسيوى. وتميزت بصفة خاصة الطقوس التى كانت تقام فى إقليم فوكيس وبويوتيا على سفوح جبل البرناسوس وكيثايرون فى إطار مهرجانات صاخبة تعقد كل عامين. إذ سادت فيها روح النشوة العنيفة والجزل والإنجذاب أو الذوبان فى شخص الإله المعبود. وكانت هذه الطقوس تعقد شتاء وفى أثناء الليل فوق قمم الجبال. وكانت النساء هى التى تقوم بهذه الطقوس العنيفة، إذ يلبسن جلود الغزلان كباكخيات ويضعن الثعابين فى شعرهن، والمشاعل المتوهجة فى أيديهن ويندفعن إلى قمم الجبال فى حالة من اللاوعى، وهن يقرعن بقوة دقات عنيفة على الصنج وينفخن فى المزمار، ويمثلن إصطياد الوحوش وتمزيقها إربًا إربًا وابتلاع لحمها نيئًا[٥]. ومثل هذه العبادة بطقوسها العنيفة وجزلها الوجدانى الأشبه بالجنون وأسرارها الملغزة وطابعها الشرقى العام لم ترق للأثينيين فاستعاضوا عنها بعبادة إلههم ديونيسوس على نحو فيه الكثير من البساطة. ومن ثم يرى العلامة هيج أن هذه الطقوس العنيفة ذات الأصول الشرقية لا تهمنا كثيرًا ونحن ندرس أصل الدراما[٦]. وإن كنا نحن بدورنا نتحفظ على ذلك الرأى ونبرز ظهور هذه الطقوس فى مسرحية يوريبيديس «عابدات باكخوس» مما يدل على أن هذه الطقوس - التى ربما ظهرت فى مسرحيات أخرى كثيرة فقدت ولم تصل إلى أيدينا - قد لعبت دورًا بارزًا فى ولادة الدراما.

٢ - الديثورامبوس أو الجنين الدرامى

تحدثنا فى الباب السابق عن الديثورامبوس كأغنية جماعية تمثل آخر مراحل تطور الشعر الغنائى، وسنتناول الديثورامبوس الآن كنواة للشعر الدرامى. وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن الدراما قد ولدت ولادة طبيعية من الشعر الإغريق نفسه بعد مروره فى مراحل تطور قادته إلى هذا النوع المعقد من الشعر، أى الشعر الدرامى الذى فى الواقع يحتضن كل فنون الشعر ويكثف كل مراحل تطوره.

ترتبط المهرجانات الأتيكية الشتوية بنشأة الكوميديا التى لهذا السبب كانت تسمى أحيانًا «تريجوديا» (Trygodia) أى «أغنية تفل أو حثالة العنب». وفى هذه الإحتفالات يسير موكب المعربدين (الكوموس Komos) وهم يحملون مسخة لعضو التذكير (الفاللوس) ويرددون أغنية لديونيسوس تسمى «الأغنية الفاللية» (Phallikon). وبين الحين والحين كان قائد الموكب يسلى المشاهدين بإلقاء بعض النكات البذيئة التى يرتجلها إرتجالاً، سواء فى هيئة مونولوج طويل أو ديالوج أى حوار مع بعض المغنين من رفاقه فى الموكب. ومن هذا الخليط الذى يمزج بين الأغانى والنكات والمونولوج والديالوج نشأت «الكوميديا». ومع أن الفن الكوميدى قد تطور عن هذا الأصل البدائى الفج، إلا أنه بالطبع قد تخلص من أغلب مظاهر البداوة والغلظة هذه وإن ظل يحتفظ ببعض سماتها حتى النهاية وكما يبدو من مسرحيات أريستوفانيس على سبيل المثال.

أما التراجيديا فقد ولدت فى مهرجانات ديونيسوس الربيعية عندما كان الريفيون يلتقون فى حشد كبير لإفتتاح براميل الخمر الجديدة، ويرحبون بخصوبة الطبيعة المتجددة فى هذه الآونة التى تزدان فيها الأرض بالأزهار والثمار. ويستدل العلماء على نشأة التراجيديا من هذه المهرجانات بحقيقة أن العروض المسرحية التراجيدية كانت فيما بعد الملمح الرئيسى لأعياد ديونيسوس بالمدينة، وهى المهرجانات الربيعية الكبرى، بينما لم تدخل التراجيديا فى برنامج أعياد اللينايا الشتوية إلا فى وقت متأخر نسبيا.

كما أنها كانت فى هذه الأعياد تحتل مركزا ثانويا بالنسبة للكوميديا. وهناك دليل آخر وهو أن الديثورامبوس الذى نشأت منه التراجيديا لم يكن له مكان قط فى عروض أعياد اللينايا إبان الفترة الكلاسيكية، فى حين أنه كان يمثل عنصرا جوهريا ورئيسيا فى أعياد ديونيسوس الربيعية بالمدينة. ففى هذه الأعياد إعتاد الناس أن يحتشدوا ليمتدحوا إله الخمر والخضرة ديونيسوس مانح الخيرات فى أغنية تسمى الديثورامبوس التى نشأت منها التراجيديا بشهادة أرسطو نفسه.

ويبدو أن الديثورامبوس - كأشياء أخرى كثيرة فى عبادة ديونيسوس - قد وفد أصلا من فريجيا بآسيا الصغرى، إذ كان يغنى بمصاحبة موسيقى مؤلفة على النمط الفريجى بواسطة الفلوت (المزمار)، وهى آلة فريجية الأصل على الأرجح. ولقد وردت أول إشارة للديثورامبوس فى أشعار أرخيلوخوس (شذرة ٧٧)، بيد أنه إزدهر فى طيبة وكورنثة وجزيرة ناكسوس مما يعنى أنها كانت مراكز مهمة فى العبادة الديونيسية. هذا وقد إحتلت الأغانى الديثورامبية مكانة بارزة فى أعياد ديونيسوس الربيعية بأتيكا.

والديثورامبوس - كما رأينا فى الباب السابق - أغنية جماعية تؤديها جوقة، وهى تقوم ببعض الحركات التعبيرية والرقصات التى تشرح وتؤكد معانى الكلمات. وكانت الرقصة الديثورامبية تسمى «تيرباسيا» (Tyrbasia)، أما الموضوع الرئيسى لكلمات الأغنية الديثورامبية فهو أسطورة ديونيسوس، أو بالتحديد عرض بعض مراحل من حياة هذا الإله فى أسلوب غنائى وبوسيلة التنكر أو المحاكاة بالكلمة والحركة. ذلك أن المغنين - الراقصين أفراد الجوقة كانوا يتنكرون على هيئة ساتيروى أو أية جماعة من أتباع ديونيسوس - كما سبق أن ألمحنا - لكى يجعلوا الأحداث التى يسردونها أقرب إلى التصديق والحيوية. ولقد ظلت المسرحية الساتيرية تحتفظ بهذا العنصر التنكرى إلى النهاية، فهى تعد أكثر فروع الدراما الثلاث - أى بالمقارنة مع التراجيديا والكوميديا - قربا من أصلها الديثورامبى. وبهذه الصورة من الهيئة والملبس كان أفراد الجوقة يرقصون فى دائرة حول مذبح ديونيسوس الذى ينبعث منه دخان القرابين. وإنطلقت أصواتهم تتغنى بمغامرات هذا الإله وتؤكد كل معنى بهذه الحركة أو تلك من اليدين أو القدمين أو سائر أعضاء الجسم بهدف إقناع المتفرجين

بأن ما يرونه ليس مجرد حكاية أسطورية قديمة، بل هو أمر أقرب ما يكون إلى الحقيقة والواقع.

حقا كانت هناك طقوس مماثلة لطقوس ديونيسوس فى بلاد الإغريق - بل وخارجها - مثل تلك الرقصة التى كانت معروفة فى جزيرة ديلوس وتسمى كرانى (krane) وتحاكى قصة هروب ثيسيوس من قصور التيه (اللابيرنثوس)، حيث كان الراقصون ينتظمون فى صف طويل ويتحركون إلى الأمام وإلى الخلف أو إلى الداخل والخارج ليصوروا بذلك متاهات اللابيرنثوس. وفى دلفى أيضا كان الصراع بين أبوللون وبيثون يقدم فى صورة تمثيلية مماثلة. بيد أن أقرب الرقصات الإغريقية جميعا إلى الديثورامبوس هى تلك التى كانت تمارس فى كريت، وهى تتصل بمولد زيوس رب الأرباب. فالجوقة هناك كانت ترتدى ملابس جماعة الكوريتيس، وهم فى الأسطورة الذين كانوا قد أنقذوا زيوس طفلا رضيعا، وهم بهذه الملابس التنكرية يغنون ويرقصون ويمثلون مراحل القصة كلها. فكرونوس والدزيوس يبتلع كل أطفاله، ريا زوجته تعانى آلام حمل الجنين - زيوس - ثم تلد، الكوريتيس يحاولون إخفاء صرخاتها وبكاء وليدها زيوس الرضيع بدقات قوية على الصنج. وبالفعل ينجحون فى إنقاذ الطفل تحت ستار هذه الضوضاء الصاخبة[٧].

بيد أن أسطورة ديونيسوس هى التى - أكثر من غيرها - حفلت بأحداث صالحة للتمثيل فى إطار الديثورامبوس : ميلاده العجيب، تربيته فوق جبل نيسا، غزوه للهند، صراعه مع ملوك طراقيا وطيبة (وهذا هو موضوع «عابدات باكخوس» ليوريبيديس)، رحلته الخطرة إلى جزيرة ناكسوس، زواجه من الزوجة المهجورة أريادنى... إلخ. هذا مع أن بعض الدارسين يرون أن الديثوارمبوس كان يقتصر على قصة ميلاد ديونيسوس، بدليل أن هذا الديثورامبوس كان يؤدى فى أيام الربيع فقط حيث تولد الحياة والخضرة من جديد. وبلغ الأمر ببعض الدارسين إلى حد أنهم يفسرون كلمة «ديثورامبوس» على أنها تعنى «البابان» أو «المدخلان»، على أساس أن الأسطورة تجعل مولد ديونيسوس مزدوجا أى من رحم سيميلى وفخذ زيوس*. وجدير بالتنويه أن الإشتقاق اللغوى لكلمة «ديثورامبوس» موضع خلاف

* تقول الأسطورة أن زيوس رب الأرباب ذهب إلى معشوقته البشرية سيميلى فى كامل هيئته وألوهيته فأصابت صاعقته سيميلى وأهلكتها. فأخذ من بطنها الجنين وزرعه فى فخذه حتى إكتمل نموه، وولد هكذا ديونيسوس.

حاد بين الفقهاء، ولم يتفق عليه العلماء. منهم من يقول أنه متصل بكلمة «النصر» (thr.ambos) وآخرون يرون أنه من أصل فريجى. المهم أن الديثورامبوس كان على الأرجح يتناول كل مراحل حياة ديونيسوس لا مولده فحسب.

ومن الطبيعى أن الديثورامبوس فى بداية ظهوره كان مجرد أغنية فولكلورية تقليدية أكثر من كونه ضربا من ضروب الأدب الرسمى. ودليل ذلك أن القائمين بالغناء والرقص كانوا من الفلاحين، أى الأفراد العاديين الذين يفعلون ما يفعلون تطوعا وبصورة تلقائية فى إحتفالاتهم الدينية بالريف. وبتطوير الديثورامبوس وتهذيبه وتشذيبه على أيدى شعراء ماهرين ومغنين وراقصين محترفين دخل من باب الشعر الرسمى ذى القيمة الأدبية العالية، وهذا ما يحدث عادة لسائر فنون الأدب الشعبى. ويرجع الفضل فى تطوير الديثورامبوس إلى الدوريين بصفة عامة، ذلك أنهم - وكما رأينا فى الباب السابق - كانوا قد بلغوا شأوًا عظيما وتفوقا فى كافة أنواع الشعر الغنائى ولاسيما الجماعى، وهو شعر يجمع بين الغناء والرقص وفن السرد، وهذا ما نلاحظه فى أشعار ألكمان وستسيخوروس وغيرهما.

وكان آريون يعد أشهر عازفى المزمار (الهارب) فى زمانه وهو أول من أعطى عناوين ثابتة ومحددة لأغانيه الديثورامبية، فهذا ما أخبرنا به هيرودوتوس (الكتاب الأول فقرة ٢٣). ومع أن آريون من مواليد ليسبوس إلا أنه قضى معظم سنى حياته فى قصر بيرياندروس طاغية كورنثة. وقيل إنه عاش إبان أواخر القرن السابع وأوائل السادس. ولا نجد ما يدعونا إلى تصديق الروايات القديمة المبالغ فيها والتى تعزو إلى آريون إختراع الديثورامبوس، ولكن من الأرجح أنه أدخل عليه تحسينات هائلة. فيقال إنه أول من إبتدع الشكل الدائرى للرقصة الديثورامبية حتى أن الأساطير تسميه «إبن الدائرة» (kykleos huios)، بيد أن الشكل الدائرى قد يكون أمرًا بديهيا وطبيعيا فى رقصات تؤدى حول مذبح ديونيسوس، ولكن يبدو أن آريون هو أول من أوجد النظام والنسق فى مثل هذه الرقصات التلقائية. وربما كان هو أول من ثبت عدد الراقصين فجعلهم خمسين، وهو العدد الذى ظل دون تغيير بعد ذلك. وربما يكون آريون هو الذى أدخل النظام الأنتيستروفى للشعر الديثورامبى، وهو نظام من المرجح أنه كان متبعا فى بقية أنواع الشعر الغنائى عند الدوريين،

وكان الهدف منه هو ترتيب حركات الراقصين المتتابعة والمتبادلة. ويقال أيضًا أن آريون أحدث تطويرًا جوهريًا فى موسيقى الديثورامبوس فجعله نظاما أكثر وقارا من ذى قبل. وإستبدل بالنغم "الدورى الثقيل الموسيقى الفريجية المؤثرة وإستخدم المزمار (الهارب) جنبا إلى جنب مع الفلوت. ولو أننا لا نملك دليلا قاطعا على أنه صاحب الفضل فى كل هذه التعديلات.

ولعل أهم ما يعزى إلى آريون من تعديلات على الأغنية الديثورامبية هو أنه أوجد بعض الفقرات التى تلقى بين الحين والآخر أثناء الغناء، أى أجزاء حوارية موزونة (emmetra legontas) كما يرد فى موسوعة سودا (أوسويداس) تحت إسمه «آريون». ولكن لا تشرح لنا الموسوعة المذكورة طبيعة هذه الأجزاء بدقة، وإن كان بوسعنا أن نتعرف عليها من مصادر أخرى. فأرسطو مثلا يقول لنا بأن بذرة التراجيديا جاءت من «الأحاديث* التى يلقيها قائد أغنية الديثورامبوس» (apo ton exarchonton ton dithyrambon)[٨]. وفى هذه الفترة كان قد أصبح فى حكم المعتاد أثناء عروض الديثورامبوس أن يصعد قائد الجوقة منصة ما (trapeza) ويتبادل الحوار من هناك مع بقية أفراد الجوقة. ولو أن البعض يرى أن هذا قد حدث بعد عصر آريون الذى لا تفصله عن ثيسبيس سوى ثلاثون عامًا. وعلى أية حال فليس من المستبعد أن تكون الأحاديث التى أدخلها آريون عبارة عن حوار بين قائد الجوقة وبقية أفرادها. وقد يكون موضوع هذه الأحاديث الحوارية هو مغامرات ديونيسوس. وقد يكون الهدف من وضعها فى صورة حوار هو شرح أو تعميق بعض المعانى الواردة فى الأغنية الديثورامبية. ويبدو أن هذه الأجزاء الحوارية قد نظمت فى الوزن الرباعى التروخى، وصاحبتها رقصات صامتة من جانب الجوقة. وسواء أكانت هذه الأجزاء الحوارية من إبتداع آريون، أو أنه أخذها من شعراء سبقوه إليها، وإقتصر دوره على مجرد التهذيب والتشذيب. فإن الأمر الذى لا يتطرق إليه الشك أن هذه الأجزاء الحوارية - التى قد تبدو أنها عنصر ثانوى بالنسبة للأغنية الديثورامبية - هى أكبر خطوة نحو ولادة التراجيديا الإغريقية، فهى النواة الأولية فى الفكرة الدرامية ككل.

---

* يترجم هاميلتون فايف كلمة exarchonton على أنها تعنى المقدمة التى يلقيها قائد الجوقة. راجع طبعة لويب (Loeb) لترجمة «فن الشعر» ص١٦ - ١٧.

وهناك سؤال مهم ينبغى أن يشغلنا الآن. ونعنى ما هو الطابع السائد على الديثورامبوس كما عرفه آريون والدوريون؟ هل هو طابع مأساوى جاد أم كوميدى هزلى؟ هذا ما تختلف فيه الآراء بشدة فبعض الدارسين يرّون أن الطابع الحزين هو الأساس والأصل. ذلك أن التراچيديا برأيهم نبعت من الديثورامبوس الذى كان موضوعه الرئيسى هو التعبير عن «آلام ديونيسوس». أما بالنسبة للساتيروى ودورهم فى هذه الأغنية فإنهم كانوا يقومون بالرقص والغناء تعبيرًا عن تعاطفهم مع سيدهم هذا أى الإله ديونيسوس، وعن إستعدادهم لخوض الحرب من أجله، أو على الأقل لمشاطرته آلامه. ويحمل الجانب الجزلى الوجدانى فى طقوس عبادة ديونيسوس هذا الطابع المأساوى المتمثل فى معاناة «عابدات باكخوس» المجذوبات كما يظهر من مسرحية يوريبيديس التى تحمل هذا العنوان. بيد أن وجود الساتيروى فى الأغنية الديثورامبية الدورية يجعل عملية المواءمة بينهم وبين الطابع الجاد أمرًا عسيرًا. وفى هذا المجال يمكن أن نسترشد برأى أرسطو، الذى يقول أن طابع الجدية فى التراچيديا كان أمرًا مستحدثًا، أى نجم عن تطوير أدخل فى فترة لاحقة على الديثورامبوس الذى غلب عليه الطابع الساتيرى الهزلى والمقولة الكوميدية والأوزان المفعمة بالحركة المرحة والرقص الصامت[٩].

وهكذا فمن الصعب علينا الأخذ برأى من يقولون أن الديثورامبوس كان أغنية ذات طابع حزين. ومع ذلك فعلينا أن لا نذهب بعيدا ونبالغ فى تفسير أقوال أرسطو، لأن الأغنية الديثورامبية فى الواقع تعرضت لكثير من عمليات التطوير والتنويع. ونظرة واحدة على المسرحيات الساتيرية التى وصلتنا والتى تعد إستمرارا للطابع الساتيرى فى الديثورامبوس كفيلة بأن تظهر لنا أن الأغنية الديثورامبية لم تك كوميدية خالصة ولا هزلية صافية، بل حوت عناصر رفيعة المستوى من الشاعرية والقدرة على التخيل الرومانسى. ومن الممكن أن نصف الأغنية الديثورامبية بشىء قريب من هذا، فهى قد جمعت بين النكات الفجة والسخرية الماجنة جنبا إلى جنب مع العواطف الجادة، وواءمت بين كلماتها ورقصاتها بطابعيها هذين المتناقضين من جهة، وبين هذا الجزء أو ذاك من أسطورة ديونيسوس التى يقدمونها من جهة أخرى. من هنا كان سهلا عليهم أن يركزوا على العنصر الجاد لتطوير التراجيديا، والإبقاء على الطابع المزدوج - الجاد والهزلى معًا - فى المسرحية الساتيرية.

ى هذه الفترة تقريبا بدأ الناس يستخدمون كلمة تراجيديا (tragoidia) لوصف الأغانى الديثورامبية التى نظمها آريون وخلفاؤه. وقالوا أن آريون هو مخترع « الأسلوب التراجيدى » (tragikos tropos). وسميت أغانيه بالتراجيديات وإعتبر هو وإبيجينيس من سيكيون وأيسخولوس وفرونيخوس وغيرهم شعراء تراجيديين (tragoidoi poietai). وتعنى كلمة تراجيديا (tragoidia) حرفيا « أغنية الماعز ». فلماذا تستخدم هذه الكلمة لوصف الأغنية الديثورامبية؟ لم يتفق العلماء فى الإجابة على هذا السؤال. وقد يكون السبب هو أن الديثورامبوس كان يؤدى أثناء عملية تقديم الماعز كأضحية لديونيسوس، أو لأن الماعز كان الجائزة المرصودة للشاعر الفائز فى المسابقة الديثورامبية. ولو أن الفائز الأول فى هذه المسابقات - إبان القرن السادس - كان يمنح ثورا والثانى إبريقا من الخمر والثالث ماعزا. بيد أنه فى المسابقات الأثينية التراجيدية كانت الجائزة الأولى فعلا هى الماعز. على أية حال فإن الرأى المرجح الآن هو أن الساتيروى - أى أفراد جوقة الديثورامبوس - كانوا يسمون « المعيز » (tragoi) بسبب مظهرهم أى ربما تنكروا فى جلود الماعز، وبسبب الحرية والتسيب اللذين إتسمت بهما تصرفاتهم وكلماتهم وهم يغنون ويرقصون. ومن مزايا هذا التفسّير أنه يوفق بين إشتقاق كلمة « تراجيديا » أى « أغنية المعيز » وبين إشتقاق كلمة « كوميديا » (komoidia) بمعنى « أغنية جماعة المعربدين » (komos) أو « الأغنية الماجنة ».

وعلى أية حال فلقد حافظت الأغنية الديثورامبية على تطورها فى إتجاهين وإلى النهاية. الإتجاه الأول وهو الأقدم يتمثل فى إستمرارها كأغنية جماعية تنتمى للشعر الغنائى. والإتجاه الثانى وهو الأحدث يتمثل فى أنها شقت طريقها إلى الدراما التمثيلية. ومن ثم فلقد أصبح لكل كلمة من الكلمتين « ديثورامبوس » و « تراجيديا » معناها الخاص والمحدد. الأولى تعنى الأغنية الجماعية الأصلية، والثانية تعنى المسرحية التى تطورت عنها وإستقلت بذاتها.

ولقد تطور الديثورامبوس منفصلا عن التراجيديا فيما بعد بالتخلص من الأجزاء الحوارية التى أدخلها آريون. وبدأ يوسع دائرة إهتمامه وأفق موضوعاته لتشمل أساطير أخرى غير أسطورة ديونيسوس، وتغيرت الجوقة الساتيرية إلى جماعة أخرى عادية.

وأقيمت المسابقات الديثورامبية فى أنحاء كثيرة من بلاد الإغريق، وفى أثينا إبتداء من عام ٥٠٨ (أى فى حياة أيسخولوس المبكرة). وبلغ الديثورامبوس ذروته على أيدى بنداروس وسيمونيديس - وهذا ما رأيناه فى الباب السابق - ثم تدهور بعد ذلك. ووصل سوء الحال والتدهور بالديثورامبوس وشعره أن ظهر مثل إغريقى يقول «غنى مثل الديثورامبوس» (kai dithyrambon noun echeis elattona)[١٠].

أما التيار الذى قاده آريون فظل يتطور حتى نشأت عنه المسرحية الساتيرية على أيدى الأثينيين. وهكذا قيل إن بنداروس نظم «سبعة عشر مسرحية تراجيدية» كما نسبت إلى سيمونيديس بعض التراجيديات أيضا. وبالطبع فهى ليست تراجيديات من النوع الذى كتبه كل من فرونيخوس وأيسخولوس، كما أنها ليست أغانى ديثورامبية على أحدث ما وصلت إليه من تطور. لأن قصائد بنداروس الديثورامبية تذكر صراحة وتميز بوضوح عن «دراماته التراجيدية» (dramata tragika). وليس بوسعنا سوى أن نرجح أنها كانت أغانى جماعية تراجيدية من الطراز القديم، ويسميها بعض الدارسين «تراجيديات غنائية». ولقد إختفت على أية حال منذ منتصف القرن الخامس.

تبنى الأثينيون التحسينات التى أدخلها الدوريون على الديثورامبوس، ومن هذا الإندماج نبعت الدراما التراجيدية. وعندما يزعم الدوريون - كما يرد عند أرسطو[١١] - أن التراجيديا من إختراعهم فهو زعم لم يأت من فراغ. وإن كان بعض العلماء ينفون أن يكون الديثورامبوس الأتيكى قد تأثر بالتحسينات الدورية. وفى الواقع لا يمكن إنكار التأثير الدورى على التراجيديا بنفس الدرجة التى لا يمكن بها أيضا إنكار أن إختراع التراجيديا الحقيقية، أى تحويل أغنية الجوقة الديثورامبية إلى مسرحية تمثيلية، هو إختراع أثينى محض ندين به لثيسبيس. وفى النهاية فهناك نظرية تقول بأن التراجيديا نشأت عن طقوس عبادة الأبطال[١٢]، كما أن هناك نظريات أخرى فى نشأة الدراما[١٣].

٣ - ثيسبيس وبدايات فن التراجيديا

ولد ثيسبيس فى قرية إيكاريا بمنطقة ماراثون عند سفوح جبل بنتيليكوس، وهى القرية التى إكتشفت المدرسة الأمريكية للآثار بأثينا موقعها فى نهاية القرن الماضى. إنها منطقة خضراء تطل عليها الجبال ومنها ترى جزيرة يوبويا على البعد. وكانت هذه المنطقة مركزًا كبيرًا من مراكز عبادة ديونيسوس. أما إسم القرية نفسها إيكاريا فهو مشتق من إيكاروس البطل الأسطورى الذى حظى بشرف أنه كان أول من إستقبل فى أتيكا الإله الجديد ديونيسوس. أدخل إيكاروس زراعة الكروم وصناعة النبيذ فى منطقته، فقتله أهلها من الرعاة فى نوبة من نوبات السكر العنيف، وعندئذٍ إنتحرت إبنته إريجونى شنقًا وحزنًا على أبيها. وأدت هذه الحادثة المؤسفة إلى قيام شعائر وطقوس سنوية للتطهير، إعتادت فيها العذارى أن يعلقن أنفسهن فوق الأشجار تخليدًا لموت إريجونى أو تكفيرًا عنه. وهناك أساطير أخرى وطقوس أخرى فى قرية إيكاريا والقرى المجاورة. المهم أن المنطقة كات تحتل مكانة خاصة فى أسطورة ديونيسوس، وكانت مهرجاناته بها ذات طابع خاص أيضًا. إذ تميزت بفخامتها وشهرتها حتى أن سوساريون (Susarion) الشاعر الكوميدى هاجر من موطنه ميجارا ليقيم فى إيكاريا. ويقال إنه هناك وضع أسس فن الكوميديا.

هناك ولد ثيسبيس فى بداية القرن السادس، وهناك أمضى سنوات صباه وشبابه، وهناك شرع فى تطوير الديثورامبوس. وكان أهم تعديل أدخله هو إيجاد « الممثل » لأول مرة فى مقابل « المغنى » و« الراقص » (choreutes). وكلمة ممثل (hypokrites) باللغة اليونانية تعنى حرفيًا « المجيب »، لأن عمل الممثل الأصلى كان آنذاك يتمثل فى أن يدخل فى حوار مع أفراد الجوقة بأن يجيب على أسئلتهم. ومن الواضح أن هذا التعديل يهدف أساسًا إلى زيادة الأجزاء الحوارية التى كان قد أوجدها اريون - أو غيره - من قبل. فبعد أن كانت من عمل أفراد الجوقة أو قائدهم صارت الآن من عمل شخص مستقل أوجد خصيصًا لهذا الغرض. وقد

يبدو هذا التعديل بسيطًا ولكنه فى الواقع يعد الخطوة الكبرى التى وضعت الأغنية الديثورامية على طريق الدراما. فهى الخطوة التى حولت هذه الأغنية إلى تمثيلية حقيقية. كان الممثل يدخل ليأخذ دور هذه الشخصية أو تلك عن طريق الحديث الفردى (المونولوج) أو الحوار (الديالوج) فيسرد أحداث القصة. حقًا إن هذه العناصر كانت موجودة من قبل فى الأغنية الديثورامبية، ولكن ثيسبيس أبرزها وجعلها المحور الرئيسى. وقد يكون تنكر أفراد الجوقة فى هيئة الساتيروى ضربًا من التمثيل والتجسيد، بيد أنهم لم يكونوا سوى شهود أو متفرجين على قصة وأحداث لم يؤدوا فيها دورًا. فجاء الممثل وغير هذا المفهوم، لأنه هو الذى يقوم بالحدث الرئيسى فى القصة المعروضة. ومن ثم فإنه فى حين كان الحوار بين أفراد الجوقة وقائدها من قبل يدور حول أحداث وقعت لآخرين، فإن الأمر يختلف الآن كثيرًا لأنه لأول مرة تدخل الشخصية الرئيسية، أى بطل الأحداث ليروى ويمثل ما حدث له هو. فعلى يد ثيسبيس إذن ولأول مرة جاءت الشخصيات نفسها لتقف أمام الجمهور وتمثل وقائع الحدث التى تريد أن تطلع الناس عليها. وهذا هو أساس الفكرة الدرامية ككل وكما يرد عند أرسطو فى تعريفه للتراجيديا. وهو فى نفس الوقت يمثل الخيط الرفيع الذى يفصل بين الشعر القصصى أو الملحمى والشعر التمثيلى. وكان الممثل الوحيد الذى إستخدمه ثيسبيس يؤدى كافة الأدوار على التوالى، سواء كانوا آلهة أم ملوكًا أم رسلاً ألخ. وهو يتخذ هيئتهم بالتنكر ويتقمص شخصيتهم بالحركة والكلمة ويعبر عن مشاعرهم. فلا غرو إذن أن يعتبر ثيسبيس لدى القدامى والمحدثين خالق فن التراجيديا.

ولم يصلنا مما كتب وعرض ثيسبيس شيء يذكر، ولكننا نستطيع أن نستق بعض المعلومات المتفرقة من هنا وهناك، أى من بعض الذين تحدثوا عنه من القدامى واللاحقين. فقيل إنه هو نفسه الذى كان يقوم بدور «الممثل» فى مسرحياته، إذ ظهر ليلعب أدوار الشخصيات العديدة التى قدمها على التوالى. وإستطاع أن يفعل ذلك بفضل لجوئه إلى تغيير ملابسه، كما كان يغطى وجهه إما بالرصاص الأبيض أو بنبات الرجلة. ولكنه لم يلبث أن إخترع القناع الكتانى. ومما يذكر أن أقنعة ثيسبيس كانت تصور وجوه الرجال، أما الأقنعة النسائية فلم تعرف

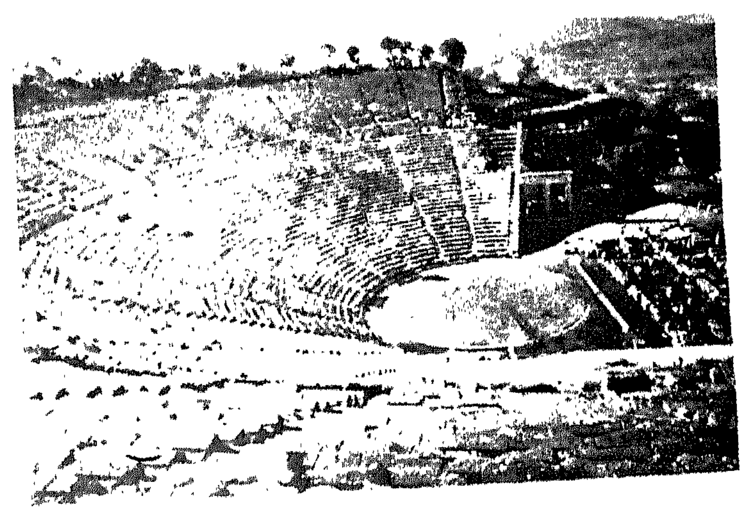
إلا فى وقت لاحق. ومن هنا يمكن أن نستنبط حقيقة أن مسرح ثيسبيس لم يتضمن أدوارًا نسائية. والجدير بالملاحظة أن الأقنعة - وهى تقنية تناسب العرض فى الهواء الطلق - ظلت تستخدم بلا إنقطاع حتى نهاية المسرح الإغريقى.

وإستلزم إدخال الممثل فى مسرح ثيسبيس إحداث تغيير فى المنصة التى كان يقف عليها من قبل قائد الجوقة الديثورامبية ليتحدث إلى بقية أفرادها. إذ كان لا بد من أن تتواءم هذه المنصة مع وجود ممثل يلعب عدة أدوار. فأقيم فى خلفية المنصة مكان صغير مغطى يمكن أن يتوارى خلفه الممثل لكى يغير ملابسه وقناعه. وسمى هذا المكان المستحدث « السقيفة » (skene) فيبدو أن ثيسبيس إستخدم مكانًا مسقوفًا بين الحين والآخر ليغير ملابسه وقناعه. وهذه المنصة وسقيفتها هى أساس أو نواة « خشبة المسرح » الحديث بما فى ذلك ما نسميه الخلفية أو « المشهد » «scene». حتى أن هذه الكلمة الإنجليزية - ومثيلاتها الأوربيات - إشتقت من الكلمة الإغريقية (skene) أى من إسم السقيفة التى أدخلها ثيسبيس. ولكن الأخير أوجد هذه السقيفة - الخلفية لا لكى يصور مشهدًا معينًا، وإنما لمجرد إعطاء الفرصة لنفسه لكى يغير الملابس والقناع. أما رسم هذه الخلفية لتصوير مكان ما يجرى فيه الحدث الدرامى فهذا إختراع آخر سيتوصل إليه اللاحقون.

وتستحق شهادة هوراتيوس بعض العناية منا، إذ يقول إن ثيسبيس تعود أن يتجول بعروضه المسرحية فى عربات (plaustra, plostra) وإن الممثلين كانوا يغطون وجوههم بحثالة أو تفل العنب (faex)، ولو أنه يعبر عن إعتقاده بأن هذه العادة الأخيرة نجمت عن خلط بين ممثلى التراجيديا وممثلى الكوميديا الذين بالفعل كانوا يستعملون تفل العنب (trugi) حتى أن الكوميديا كانت تسمى - كما سبق أن ألمحنا - « أغنية حثالة العنب » (trugodia)[١٤]. أما مسألة عرض مسرحيات ثيسبيس فوق عربات متجولة فمن العسير تفسيرها، لأنها لا تتفق مع كل ما نعرفه عن أصل التراجيديا. وقد تكون ملاحظة هوراتيوس نجمت هى نفسها عن خلط آخر، إذ كانت العادة فى مهرجانات الأنثيستيريا واللينايا أن يمتطى المحتفلون عربات (hamaxa) عبر الطرق ويخاطبون المتفرجين على الجانبين بنكات بذيئة على نحو ما يحدث فى الإحتفالات الكرنفالية الأوربية إلى يومنا هذا.

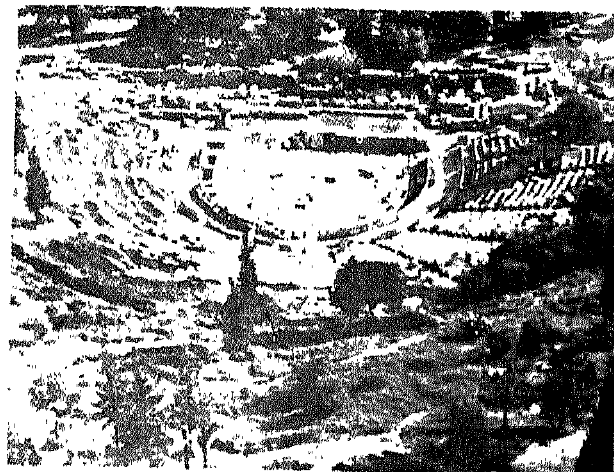


شكل ١٢
أفراد الجوقة يرتدون ملابسهم



شكل ١٣
مسرح إبيداوروس

شكل ١٤
مسرح ديونيسوس فى أثينا



شكل ١٧
ممثل آخر يمسك بقناعه



شكل ١٥
ممثل كوميدى على منصة التمثيل



شكل ١٦
ممثل يمسك بقناعه

وكانت تراجيديا ثيسبيس بسيطة الطابع، إذ يأتى الممثل فى بدايتها إلى المنصة ويلقى حديثًا يحتوى على شرح تمهيدى للحبكة، ويسمى هذا الحديث «برولوجوس» (prologos). ثم تتلو ذلك الحديث الفردى (مونولج) بعض أغانى الجوقة التى تؤديها أمام المنصة مصحوبة بالرقصات المناسبة. وفيما بين الأغنية والأخرى يظهر الممثل من جديد بعد أن يكون قد غير ملابسه وقناعه بما يتلائم مع الشخصية التى يؤدى دورها. وكانت أحاديث الممثل إما سردية فردية طويلة (rhesis) حيث يروى ما وقع من أحداث فى مكان ما أو فى زمن ماض، أو يدخل فى حوار (ديالوج) مع قائد الجوقة. وكان سبب ذلك هو عدم وجود ممثل آخر. بيد أن هذه السمات العامة للمسرحية الثيسبية ظلت موجودة على نحو أو آخر فى المسرح الإغريقى وحتى النهاية بعد أن وصلوا إلى حد إستعمال ممثل ثالث (وربما رابع). فلا تخلو أية مسرحية إغريقية تقريبًا من أحاديث فردية طويلة سردية - وهو ما قد يكون على الأرجح من موروث الشعر الملحمى الإنشادى - ومن أجزاء حوارية بين الممثل وقائد الجوقة.

وليس من السهل علينا أن نعرف الوزن الذى نظمت به مسرحيات ثيسبيس وما من سبيل أمامنا سوى التخمين. فقبل ثيسبيس كان الوزن المستخدم فى الحوار بالأغانى الديثورامبية هو الرباعى التروخى. وبعد ثلاثين أو أربعين سنة من موت ثيسبيس نجد الوزن الإيامبى الثلاثى هو المستخدم بصفة منتظمة فى الحوار بالمسرحيات التراجيدية. ومن المرجح أن ثيسبيس كان يستخدم هذين الوزنين دون تفرقة. فليس من المتصور أن يكون قد هجر الوزن التروخى القديم كلية لأن هذا الوزن ظل يستخدم حتى بعد عصره. ومن ناحية أخرى فإن الوزن الإيامبى الذى ساد التراجيديا ـ لاسيما فى الأجزاء الحوارية ـ بعد ثيسبيس مباشرة من الصعب أن يكون قد حقق هذه الغلبة والسيادة فى مثل هذه المدة القصيرة. ومن المفيد هنا أن نتذكر أن سولون المشرع الأثينى ـ معاصر ثيسبيس ـ كان قد إستخدم هذا الوزن فى أشعاره السياسية. وهذا يعنى أنه كان وزنا شائعا فى أيام ثيسبيس الذى كان بالقطع يستخدمه هو أيضا.

ولا يفوتنا أن نربط إكتشاف الدراما على يد ثيسبيس بالموروث الملحمى، وبعبارة

أخرى نريد القول إن الدراما تعد تطورا فى التقنية الملحمية الإنشادية نفسها[١٥]. إذ يقال إن المنشدين الملحميين كانوا قد تعودوا التجمع ليقيموا حفلا إنشاديا ومناقشات حول أشعار هوميروس. فكان كل منشد يأخذ دورا واحدا يؤديه، وبذا يشتركون جميعا فى أداء الحفل. ويقال إن هذه الطريقة المبتكرة فى الإنشاد الملحمى هى التى أوحت إلى ثيسبيس بفكرة الحوار الدرامى. بل إن تأثير الملحمة أوسع من ذلك بكثير لأنه يدخل فى جوهر التراجيديا نفسها. فهى لا تخلو مثلا من عنصر السرد كما رأينا. وهذا العنصر هو السمة المميزة للملحمة كفن شعرى. وقد لاحظنا أن دور الممثل فى المسرحية الثيسبية إما أن يحكى على مسامع الجوقة شيئا أو يتبادل معها الحوار. والجزء الحوارى هو تطوير مباشر للفقرات الحوارية فى الأغانى الديثورامبية، وكانت خاصيتها المميزة هى السرعة والإيجاز والتبادل الخاطف للسؤال والجواب. أما أسلوب هذه الأجزاء الحوارية فإنه يحمل ملامح الحديث المتبادل بين أفراد الجوقة الساتيرية، ولا يحمل إلا شبها ضئيلا بالحوار الموجود فى ملاحم هوميروس. وقد تبدو الأحاديث السردية فى المسرحية الثيسبية متشابهة مع ملاحم هوميروس بيد أن شيوع الوزن الإيامبى والتروخى فى صياغتها يوحى بأن أشعار أرخيلوخوس ولا حقيه من الغنائيين هى النماذج المباشرة للأحاديث السردية الطويلة فى مسرح ثيسبيس.

وبريادة ثيسبيس بدأت التراجيديا تخرج عن طوق الأسطورة الديونيسية إلى الآفاق الواسعة للأساطير الأخرى الاغريقية العديدة والمتنوعة. وهذا يعنى أن الجوقة رويدا رويدا بدأت تتخلى عن الطابع الساتيرى، ولو أن بلوتارخوس يكاد يوحى لنا بأن هذا التطوير كان من عمل فرونيخوس وأيسخولوس[١٦]. وجدير بالذكر أن المثل الإغريق «لا شئ عن ديونيسوس» (ouden pros ton Dionyson) الوارد فى موسوعة سودا (سويداس) يعود إلى تخلى شعراء التراجيديا عن أسطورة ديونيسوس التى هى منبع التراجيديا كما نعرف. إذ يقال إن الناس قد صاحوا بهذه العبارة فى دهش أو مستنكرين أن تعرض عليهم مسرحيات بعيدة عن أسطورة ديونيسوس. على أية حال فهناك من الدارسين من يرى أن مسرحيات ثيسبيس كانت لا تزال تدور فى فلك الأسطورة الديونيسية وأن جوقته إحتفظت بالهيئة الساتيرية. ونعتقد بأن فكرتنا عن

مسرح ثيسبيس ستصبح أكثر وضوحا بعد أن نصل إلى تحليل مسرحية « المستجيرات » لأيسخولوس على إعتبار أنها أقدم ما وصلنا من المسرح الإغريق التراجيدى وبالتالى فهى الأقرب إلى مسرحيات ثيسبيس.

وحظيت جهود ثيسبيس برعاية الطاغية بيسيستراتوس الذى بدأ حياته السياسية متبنيا المبادئ الديموقراطية. ولقد عرضت أول تراجيديات ثيسبيس عام ٥٦٠ تقريبا فى أثينا. وكانت عروضه على الأرجح تقوم على جهود هواة لا تساعدهم الدولة ولا تعترف بهم. ويقال إن سولون شاهد بعض هذه العروض فإعترض على هذا الشكل الجديد للفن الشعرى، لأنه - برأيه - يزيف حقيقة الآلهة والأبطال. بل قيل إنه بعد أحد هذه العروض ذهب ليقابل ثيسبيس ويسأله كيف لا ينتابه الخجل من ممارساته تلك التى يخدع بها الناس. وأجاب ثيسبيس أنه لا يرى ضررا فى هذا إذا كان الهدف هو مجرد المتعة والتسلية. فدق سولون الأرض بقدمه فى عنف وقال إنه قد فات آوان خداع الناس بمثل هذه الأشياء. وبعد ذلك بفترة وجيزة بدأ بيسيستراتوس محاولاته لإطلاق الحريات فى أثينا. وحكى أنه جرح نفسه ليقنع شعبه بأن حياته فى خطر، وبالفعل وضعوا له حرسا شخصيا إستطاع به أن يقيم حكمه الفردى الطغيانى. وفى نفس الوقت كان سولون قد إزداد إصرارا على رأيه بالنسبة للفن المسرحى الجديد، لأنه إعتبر خدعة بيسيستراتوس نتيجة منطقية لشيوع الفن الذى يروج له ثيسبيس.[١٧]

وفى عام ٥٣٥ تقريبا تأسست المسابقات التراجيدية بأثينا لأول مرة وإشترك فيها ثيسبيس. وكان بيسيستراتوس قد عاد من منفاه (الثانى) وبدأ حكمه الطغيانى الكامل الذى لم ينته إلا بموته عام ٥٢٧. ومع أن حكمه كان يمثل خروجا على الدستور إلا أنه أفاد أثينا كثيرا ولا سيما إبان الفترة الأخيرة من حياته، التى إتسمت بالإزدهار وإقتربت من أن تكون عصرا ذهبيا برأى أرسطو[١٨]. فى هذه الفترة أقيمت المبانى العامة الفخمة مثل معبد أبوللون وزيوس، وتأسست المهرجانات الضخمة مثل الباناثينايا العظمى. وكان بيسيستراتوس أيضا راعية للآداب والفنون فأشرف على إعادة إحياء حفلات الإنشاد الملحمى الهومرى، وجمع نصوص « الإلياذة » و« الأوديسيا » المبعثرة فى قلوب وأذهان المنشدين المنتشرين فى أنحاء بلاد الإغريق

ومن ثم فمن المرجح أن الفضل يعـود إلى بيسـيستراتوس فى إبتكار المسـابقات التراجيدية بمهرجانات ديونيسوس بالمدينة أى فى الاحتفالات الربيعية. بل من المحتمل أن يكون هو الذى أنشأ هذه المهرجانات التى لم تكن معروفة من قبل فأوجدها خصيصا للمسابقات التراجيدية[١٩]. ومن ثم فإن عام ٥٣٥ يعد عاما حاسما لا فى حياة ثيسبيس وحده بل فى تاريخ الفن الدرامى الذى حظى لأول مرة بالاعتراف الرسمى من الدولة ممثلة فى أعلى سلطة بها. وصار تقليدا سنويا أن تقام لهذا الفن مسابقات تمنح فى نهايته الجوائز. ومن المرجح أن ثيسبيس لم يعمر طويلا بعد هذا التاريخ، إذ مات فى الغالب حول عام ٥٢٧ الذى مات فيه أيضا بيسيستراتوس.

وتمضى ثلاثون عاما ما بين موت ثيسبيس وظهور أيسخولوس كمؤلف تراجيدى، فماذا حدث فى هذه الفترة؟ لا شك أن عددا كبيرا من شعراء التراجيديا كان يشترك فى المسابقات السنوية. بيد أننا لا نعلم عن هؤلاء الشعراء شيئا يذكر، بل لا نسمع إلا عن ثلاثة منهم هم خويريلوس (Choirilos) وبراتيناس (Pratinas) وفرونيخوس (Phrynichos). ويبدو أنهم إكتفوا بالسير على منوال ثيسبيس فظلت مسرحياتهم بدائية أو نصف غنائية حتى تسلمها أيسخولوس وظهر عنده ذلك الإتجاه البدائى فى « المستجيرات ». ثم شرع يطور فى هذا الفن بعد ذلك وكما يظهر فى بقية مسرحياته. ويصف أرسطو نفسه هؤلاء الشعراء بالميل إلى الغنائية (mallon melopoioi)[٢٠].

ويزداد إعجابنا بفرونيخوس إذا لاحظنا أنه عالج موضوعات أسطورية بعيدة عن أسطورة ديونيسوس. بل إنه أول من أدخل الموضوعات التاريخية المعاصرة على فن الدراما. فلقد كتب عن الثورة الأيونية التى لم يلعب الأثينيون فيها دورا مشرفا عندما قمعها الفرس عام ٤٦٤ وأسروا مدينة ميليتوس بعد تدميرها. لقد جعلت مسرحيته « فتح ميليتوس » الدموع تنهمر من عيون المتفرجين الأثينيين حتى أنهم حكموا عليه بغرامة قدرها ألف دراخمة لأنه ذكرهم بمآسى أناس ينتمون إلى سلالتهم، ومنعوا إعادة عرض هذه المسرحية[٢١]. بيد أن هذا لم يمنع فرونيخوس من إعادة المحاولة فكتب « الفينيقيات » عن موضوع الحرب الفارسية. ولكنه هذه المرة خلد إنتصار الإغريق لا هزيمتهم فلاقت نجاحا أكبر من سابقتها. وتتسم هذه المسرحيات التاريخية التى كتبها فرونيخوس بطول فى الأجزاء الغنائية التى تؤديها

الجوقة وقصر فى الأجزاء الحوارية. ومن ثم فهى مسرحيات بصفة عامة تهدف إلى التغنى بالأحداث لا تصويرها تصويرا دراميا. وأكثر من ذلك فإن فرونيخوس كان يركز إنتباهه على رقصات الجوقة، حتى أنه كان يتباهى فى أشعاره بالتصميات الجديدة التى يبدعها ويدخلها على فن الرقص. ويبدو أن رقصاته بالفعل كانت عديدة ومتنوعة تعدد وتنوع البحر المتلاطم على حد قوله(٢٢).

كان فرونيخوس أول من إستخدم القناع النسائى، وأضفى على الفن التراجيدى وقار المعاناة المأساوية وجمال الشعر الرائع. مارس تأثيرا ضخما على شعراء التراجيديا اللاحقين وعلى رأسهم أيسخولوس الذى بنى مسرحية « الفرس » على منوال « الفينيقيات » لفرونيخوس. وفى مسرحية » الضفادع » الأريستوفانية (أبيات ١٢٩٨ - ١٣٠٠) يقول أيسخولوس إن سابقه العظيم فى الشعر الغنائى الجماعى هو فرونيخوس. وأعجب به أيضا وقلده سوفوكليس. وبينما يسخر أريستوفانيس فى « الطيور » (أبيات ٧٤٨ - ٧٥١) من بعض مبالغات فرونيخوس فى اللغة يثنى على أغانى الجوقة عنده ويشبهها بالعندليب أو بالنحلة التى تمتص رحيق النغمات السماوية. وظلت شعبية فرونيخوس مزدهرة ردحا طويلا من الزمن وحتى الحرب البلوبونيسية حيث كان الناس لا يزالون يرددون أغنية العذارى فى مسرحية « الفينيقيات ». ومما لا شك فيه أن فقدان مسرحيات فرونيخوس يمثل خسارة كبيرة، ليس فقط لأنها تمثل مرحلة مهمة فى تطور الدراما الإغريقية، بل من أجل قيمتها الأدبية الرائعة فى حد ذاتها.

وهكذا ألقينا نظرة سريعة على بدايات المسرح الإغريقى(٢٣) ولا سيما التراجيديا. وينبغى أن نضع فى الإعتبار دائما ونحن ندرس تاريخ أى فن أدبى أن الخطوات الأولى مهما كانت صغيرة هى التى ندين لها بالفضل فيما يتلوها من إنجازات. ومع ذلك فلم تكن الخطوات التى قطعتها الدراما الإغريقية من آريون إلى فرونيخوس صغيرة ولا هينة. ولعل خير ما يبرهن على ذلك هو نضوج هذا الفن تماما لدى الثالوث التراجيدى الخالد أيسخولوس وسوفوكليس و يوريبيديس. ففى مسرحياتهم أينعت الزهور التى كان من سبقوهم قد بذروا بذورها وسهروا على رعايتها حتى تبرعمت.

الفصل الثانى

التراجيديا
رؤية مأساوية للقضايا الإنسانية

١ - أيسخولوس محارب ماراثون وأبو التراجيديا

ولد أيسخولوس فيما بين مارس وسبتمبر من عام ٥٢٥ لأب يحمل إسم يوفوريون، ومات عام ٤٥٦ فى سن السبعين. ينتمى إلى أسرة من اليوباتريداى (Eupatridai) أى الأسر الأتيكية العريقة والنبيلة. وإذا كان سولون قد قضى على السلطة السياسية لهذه الأسر، فإنها لازالت تحتفظ ببعض النفوذ الكهنوتى وغير الكهنوتى، بالإضافة إلى أنها تتمتع بالمهابة والوقار الأرستقراطيين. أما مسقط رأس أيسخولوس فهو ضاحية إليوسيس مركز عبادة ديميتر الشهير حيث تمارس عبادات الأسرار. هناك قضى أيسخولوس معظم سنى صباه وشبابه. ومما لا شك فيه أن رؤيته للطقوس فى هذا المعبد - ولا سيما موكب المشاعل والسير على الطريق المقدس وإدخال المتعبدين الجدد إلى الأسرار - قد إنطبعت فى ذهن أيسخولوس منذ نعومة أظفاره، فظل طول حياته رجلا متدينا. ولقد أشار إلى ذلك أريستوفانيس فى « الضفادع » بيت (٨٨٦ - ٨٨٧) حيث جعل أيسخولوس وهو يتأهب للدخول فى حوار تنافسى ساخن مع غريمه يوريبيديس يقسم بديميتر الربة التى غذت روحه أيام الشباب. وبالفعل حاول أيسخولوس طول حياته إثبات أنه « جدير بأسرارها ».

ومن حسن حظ أيسخولوس أنه كمؤلف درامى وجد الجمهور الواعى الذى تجاوب معه. فلقد عاش أيسخولوس فى عصر الأفكار العظيمة والأفعال المجيدة. فى شبابه شاهد توسع أثينا وحماس أهلها لذلك التوسع ولطرد بيسيستراتوس وأسرته وتأسيس الديموقراطية بزعامة كليسثنيس. أما فى سن الرجولة والكهولة فقد عاصر أيسخولوس أعظم الأمجاد الأثينية - الإغريقية - أبان الحروب الفارسية التى إشترك

فيها، وكان له شرف الدفاع مع مواطنيه فى مواجهة الحملتين الفارسيتين الغاشمتين. ففى ماراثون حارب هو وأخوه كينيجيروس (Kynegeiros) بشجاعة لفتت أنظار الجميع إلى حد أنهما كرما بوضع رسمين لهما فى النصب التذكارى للمعركة وأبطالها والذى أقيم فيما بعد. ومما يحكى فى هذا الصدد أنه عند محاولة الفرس الإرتداد بأسطولهم أمسك كينيجيروس بمؤخرة إحدى السفن ولم يتركها إلا بقطع يده! على أية حال ففى الغزوة الفارسية الثانية حارب أيسخولوس فى كل مراحلها من أرتيميسيون إلى سلاميس وحتى بلاتايا. وظلت هذه الأحداث المجيدة حية ومؤثرة فى ذهن وشخصية أيسخولوس، مما إنسحب على فنه التراجيدى ولقد فطن أريستوفانيس إلى ذلك عندما أطلق عليه لقب «محارب ماراثون» (Marathonomaches) الذى إتخذناه عنوانا لهذا الفصل.

وهناك رواية حفظها لنا باوسانياس فحواها أن أيسخولوس زعم بأنه فى صباه وعندما كان يمضى الليل فى الحقول يراقب بساتين والده ظهر له ديونيسوس إله الخمر وراعية المسرح، وأمره بأن يكتب مسرحية تراجيدية. ومنذ ذلك الحين شرع أيسخولوس يؤلف تراجيدياته إنصياعا لهذا الأمر الإلهى[٢٤] ومن الطبيعى أن تذكرنا هذه الرواية بما قاله هيسيودوس عن نفسه وسبق أن أشرنا إليه - فى الباب الأول - عن مقابلة ربات الفنون له فوق سفوح الهيليكون. ومن ثم فإن ما يقال الآن عن أيسخولوس وديونيسوس قد يكون مجرد قصة مختلقة على نمط ما روى عن شعراء سابقين كثيرين. وكلها روايات تهدف إلى الإيحاء بأن هذا الشاعر أو ذاك ملهم ينطق بلسان الأرباب. وعلى أية حال فلقد بدأ أيسخولوس يعرض مسرحياته فعلا فى سن مبكرة عام ٤٩٩ وهو عام لا ينسى فى تاريخ الدراما، لأن المقاعد الخشبية التى كان المتفرجون يجلسون عليها إنهارت بهم فبنى بدلا منها مسرح حجرى.

ومنذ عام ٤٩٩ وحتى ٤٥٨ أى ما يزيد على الأربعين عامًا ظل أيسخولوس يؤلف ويعرض مسرحياته التراجيدية فى أثينا. فإذا قلنا إنه كان يتقدم للمسابقات المسرحية مرة كل سنتين فى المتوسط، فإنه بلا شك إشترك فى أكثر من عشرين مسابقة. ومن ثم فمن المرجح أن يكون قد عرض حوالى ثمانين مسرحية تراجيدية

وساتيرية. وبالطبع فهذه أرقام تقريبية راعينا فيها أن تكون بلا مبالغة، إذ تنسب لأيسخولوس ٩٠ مسرحية تقريبًا. وجدير بالذكر أن ثلاثية «الأوريستيا» كانت آخر ما قدم أيسخولوس على المسرح الأثيني عام ٤٥٨. ومما هو جدير بالملاحظة أيضًا أن أيسخولوس لم يحرز أية شهرة حقيقية إلا بعد مضى حوالى خمسة عشر عامًا من تاريخ أول عرض له أى عام ٤٨٤ عندما فاز بالجائزة الأولى. ولكن ما أن تربع على عرش التراجيديا حتى إستمسك به ولم يتخل عنه إلا بموته. وهذا يعنى أنه ظل الشاعر الأول المفضل طيلة ما يزيد على ربع قرن من عام ٤٨٤ إلى ٤٥٨. فاز بالجائزة الأولى ثلاثة عشرة مرة على أقل تقدير، أى أنه كان الفائز الأول فى معظم المسابقات التى تقدم لها. ومن المؤكد أنه فاز بالجائزة الأولى عندما عرضت مسرحياته التالية «الفرس» عام ٤٧٢، «ثلاثية طيبة» عام ٤٦٧، «الثلاثية الأوريستية» عام ٤٥٨. بيد أن سوفوكليس الشاعر الشاب تفوق عليه وفاز بالجائزة الأولى عام ٤٦٨ وإن كان ذلك يمثل إستثناء لا غير. ولقد نظم أيسخولوس بعض الإليجيات ولدينا منها بعض الشذرات. ولكن أسلوبه فيها - برأى النقاد القدامى - لم يكن مناسبًا لرقة ودقة فن الشعر الغنائى ولا سيما الوزن الإليجى. ولعل فى ذلك ما يفسر أن إليجية أيسخولوس التى كتبها كقبرية للذين سقطوا فى معركة ماراثون دفاعًا عن الوطن فشلت أمام قصيدة سيمونيديس.

ومن الغريب حقًا أن أيسخولوس قد تعرض للمحاكمة بسبب ما نسب إليه من خروج على أصول الدين الإغريقى. فبينما كان يعرض إحدى مسرحياته التى كان يشترك فيها هو بنفسه ورد ذكر لعبادة الربة ديميتر، وظن الناس أنه قد كشف النقاب عن أسرار هذه العبادة وهو أمر غير مباح. فهاج الجمهور وماج وكادوا يفتكون بالشاعر لولا أنه نزل من فوق منصة التمثيل مندفعًا نحو الأوركسترا ومعانقًا مذبح الإله ديونيسوس ومستجيرًا بحمايته. وبالفعل ما كان أيسخولوس لينجو من الموت إن لم يفعل ذلك. بيد أنه إستدعى للمحاكمة ومثل أمام مجلس الأريوباجوس ولم يكن ليحصل على البراءة لولا أنه إدعى الجهل. ولولا أن القضاة إستندوا فى حيثيات التبرئة على إستبساله المجيد هو وأخيه فى موقعة ماراثون دفاعًا عن الوطن. وهناك رواية أخرى تقول إن الذين حضروا محاكمة أيسخولوس من الأثينيين شرعوا

يرجمونه بالحجارة ولم ينقذه سوى أخوه (ويدعى أمينياس فى هذه الرواية) الذى كشف عن مكان ذراعه المبتورة إبان موقعة سلاميس، التى إنتصر فيها الإغريق على الفرس عام ٤٨٠.[٢٥]

وقام أيسخولوس بزيارة صقلية ثلاث مرات، الأولى عام ٤٧٦ بدعوة من هيرون طاغية سيراكوساى وبمناسبة تأسيس مستعمرة جديدة تسمى أيتنا. وقدم أيسخولوس هناك مسرحية بعنوان «نساء أيتنا» وتقوم على موضوع محلى كما هو واضح من العنوان. وتمت الزيارة الثانية عام ٤٧٢ حيث عرض أيسخولوس مسرحية «الفرس» فى سيراكوساى بناء على طلب من هيرون. وعندما مات الأخير لم تنته علاقة أيسخولوس بجزيرة صقلية، إذ قضى هذا الشاعر الأثينى الأعوام الثلاث الأخيرة من حياته هناك وبالتحديد فى مدينة جيلا (Gela) التى دفن بها. وبلغت زيارات أيسخولوس المتكررة لصقلية وإرتباطه بها إلى حد أن الفقيه ماكروبيوس يصفه بأنه «شاعر تراجيدى صقلى خالص» (Tragicus Siculus)[٢٦]. ولعل العبارة تعود إلى كثرة ما يرد عند أيسخولوس من كلمات وتعبيرات صقلية محلية. كما تعرض أيسخولوس لنقد إيبخارموس الشاعر الصقلى الذى سخر من عبارته الطنانة. وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن أيسخولوس كان مألوفًا فى صقلية وهناك عدة تفسيرات مطروحة للجوء أيسخولوس إلى صقلية منها أن الأثينيين نفوه إما لسقوط المقاعد الخشبية بالجمهور فى المسرح عام ٤٩٩، وإما لإظهاره ربات العذاب فى «الصافحات» عام ٤٥٨ مما أثار الرعب فى قلوب المتفرجين. ولكن ليس من السهل علينا أن نأخذ بهذه التفسيرات، لأن أيسخولوس فى الواقع بدأ يتردد على صقلية منذ عام ٤٧٦. ومن المرجح أن لجوءه إلى هناك فى أواخر حياته كان إختياريًا وإلا فكيف كان يسمح بعرض مسرحياته فى المسابقات الأثينية؟ ولا يمكن أن نصدق أيضًا القول بأن أيسخولوس إختفى من أثينا عندما أصابه شعور بالخزى والغيرة والإحباط لفشله أمام سوفوكليس الشاعر الشاب فى مجال المسرح، وأمام سيمونيديس فى الشعر الإليجى. ويؤيد رفضنا لهذا القول أن أيسخولوس بعد فشله أمام سوفوكلس قدم فى العام التالى الرباعية «الأوديبية» التى بها نال الجائزة الأولى. وبعبارة أخرى لم تك هزائمه فى المسرح عائقًا أمام مواصلة الإنتاج أو على الأقل

العيش فى أثينا. بل نستخلص من «ضفادع» أريستوفانيس - إذا كان لنا أن نعول على ما يقوله هذا الشاعر الكوميدى - أن أيسخولوس كان على علاقة ودية مع سوفوكليس. بيد أن بعض الدارسين المحدثين لا يكفون عن تذكيرنا بحادثة محاكمة أيسخولوس لإفشائه أسرار العبادة الخاصة بديميتر فى إليوسيس، ويريدون الإيحاء بأن علاقته مع الجمهور لم تكن على ما يرام. ويتعارض هذا الزعم كلية مع الحماس الذى إستقبل به الجمهور الأثينى مسرحيات أيسخولوس الأخيرة، وكذا المديح الذى أسداه الشاعر للأثينيين فى كافة مسرحياته ولا سيا فى «الصافحات». ثم يأتى التكريم الذى لاقاه أيسخولوس بعد موته كخير دليل على حب الجماهير له. ولا نرى ما يدعونا إلى قبول الرأى القائل بأن أيسخولوس هجر أثينا إلى صقلية إمتعاضًا من التيار الديموقراطى القوى، لأن الفترة التى وقعت فيها هجرته كانت فترة السيادة الأرستقراطية. ولم يحدث المد الديموقراطى القوى إلا عام ٤٦٢ قبيل موت أيسخولوس. وبما أن بنداروس وسيمونيديس أقاما أيضًا بعض الوقت فى صقلية وبدعوة من طاغية سيراكوساى هيرون. فإن ذلك يعنى أن أيسخولوس لم يكن إستثناء فى إعجابه بهذه الجزيرة وإقامته بها.

ومع أن أيسخولوس كان يتعاطف مع هيرون طاغية سيراكوساى إلا أنه كان يظهر إمتعاضًا من الطغيان بصفة عامة. وأكبر دليل على ذلك مسرحيته «بروميثيوس مقيدًا» التى تصور ثورة ديموقراطية. وتصف الجوقة فى مسرحية «الفرس» (بيت ٢٤٢) الأثينيين بأنهم ليسوا «عبيدًا أو رعايا لأحد». ويتحدث أيسخولوس عن الشعب فى «المستجيرات» (بيت ٦٩٩) على أنهم «حكام المدينة» كما أن الملك فى نفس المسرحية لم يصل إلى قرار فى المشكلة القائمة إلا بعد إستطلاع رأى الشعب (أبيات ٣٦٥ وما يليه ٣٩٨). هذه كلها دلائل نستشف منها ما يفند رأى القائلين بأن أيسخولوس كان معاديًا للديموقراطية. وإن كان هذا لا يعنى بالضرورة أن أيسخولوس لم يظهر إمتعاضه من غلاة الديموقراطيين، أولئك المتطرفين الذين ساد تيارهم فى السياسة الأثينية فى نهاية المطاف. ومما لا شك فيه أن أيسخولوس ذا الأصل الأرستقراطى كان متأثرًا بفكر طبقته هذه، مما جعله يقول - على سبيل المثال - إن «الأغنياء القدامى يعاملون خدمهم على نحو أفضل ونبل أكثر مما يفعل الأغنياء المحدثون» («أجاممنون» أبيات ١٠٤٣ - ١٠٤٥). وأيسخولوس هذا هو

الذى مجد الأريوباجوس خير تمجيد فى « الصافحات » فإذا لاحظنا أن هذا المجلس يمثل قلعة عتيدة للأرستقراطية العتيقة حتى أنه حكم أثينا لمدة سبعة عشر عامًا بعد إنتهاء الحروب الفارسية، حين إنتزعت منه السلطة إنتزاعًا عام ٤٦٢ لفهمنا إتجاه أيسخولوس الأرستقراطى. وبعد هذا العام صار الأريوباجوس مجرد محكمة جنائية تختص بجرائم قتل الإنسان والحرق المتعمد. ولكن أيسخولوس عام ٤٥٨ يعرض « الصافحات » وفيها نرى الربة أثينة تؤسس وترأس مجلس الأريوباجوس وتصفه على أنه « إنجاز وطنى »، لأن هذا المجلس هو « حارس المدينة » و« المراقب اليقظ » للمواطنين النائمين فهو لا يغفل ليل نهار عن ملاحقة الظلم (أبيات ٦٨١ - ٧٠٦). ألا يدل ذلك على أن أيسخولوس يعترض على تقليص سلطة مجلس الأريوباجوس الأرستقراطى؟ فمع أن الشاعر كان محبًا للحرية والديموقراطية إلا أنه كره أن يتسلم المواطنون العاديون سلطات مطلقة، فهو يريد ديموقراطية معتدلة. إنه ضد الطغيان سواء مارسه فرد أو أقلية أو حتى الأكثرية. المهم أن أيسخولوس عن طريق الموضوعات الأسطورية التقليدية قد باشر النقد السياسى للأوضاع المعاصرة.

ولقد بذل العلماء جهدًا كبيرًا فى البحث عن موقف أيسخولوس السياسى فى ظل التنافس بين أريستيديس (مات عام ٤٦٨ تقريبا) وثيميستوكليس (مات عام ٤٥٩)، اللذين قسما أثينا عقب الحروب الفارسية مباشرة إلى شيع وأحزاب. كان أريستيديس رجلا محافظا يعترض على سياسة التوسع الأثينية، بينما كان ثيميستوكليس هو الذى جعل أثينا تتحول من قوة برية محدودة إلى قوة بحرية تسيطر على البحر الإيجي كله. على أية حال هناك من المؤرخين من يقول بأن أريستيديس نفسه لم يكن معترضا على مبدأ التوسع الأثيني. المهم أن أيسخولوس كان أميل إلى تأييد أريستيديس برأى بعض العلماء، فى حين يرى الآخرون نقيض ذلك. فالفقرات التى يستشهد بها أصحاب الرأى الأول من مسرحيات أيسخولوس (« السبعة » أبيات ٥٩٢ - ٥٩٤ و « الفرس » أبيات ٣٤٨ - ٣٤٩) هى فقرات عامة غير محددة برأى الفريق الآخر. بل تأتى أبيات على لسان الربة أثينة فى « الصافحات » « بيت ٨٥٣ وما يليه) تقول فيها « فى المستقبل ستحقق أثينا مجدا أكثر مما تملكه الآن »، وهو ما يشير إلى تأسيس ما يسمى « بالإمبراطورية الأثينية البحرية ». فهل يمكن أن يأتى مثل هذا القول من شاعر يعترض على سياسة ثيميستوكليس التوسعية؟

وبالطبع نحن لا نقبل كثيرًا من القصص التى حكيت عن أيسخولوس وكيف أنه كان ينظم مسرحياته مخمورا، أو أنه مات لأن أحد الصقور أخطأ رأسه الصلعاء وحسبها صخرة صماء بيضاء، فألقى عليها سلحفاة كبيرة بهدف كسر قوقعتها الحجرية فمات أيسخولوس من فوره! فهذه حكايات طريفة مختلقة إختلاقا. على أية حال دفن أيسخولوس فى جيلا ونقش على قبره ما يلى:

«يضم هذا القبر رماد أيسخولوس
ابن يوفوريون وفخر جيلا الخصيبة
كم كان قوى البأس! هذا ما تستطيع أن تخبرك به
ماراثون وكذا الميديون طويلو الشعر، فقد عرفوا ذلك جيدا»

وقيل إن أبيات هذه القبرية من نظم أيسخولوس نفسه قبل موته. وهذا أمر مقبول لأننا نعتقد أن أى شاعر آخر يشرع فى رثاء أيسخولوس ما كان ليغفل ذكره كمؤلف تراجيدى بارع. ولقد كرمت الأجيال التالية مثوى أيسخولوس، وتعود الشعراء التراجيديون من بعده أن يزوروا قبره ويقدموا له القرابين. وأصدر الأثينيون تشريعا خاصا يبيح إعادة عرض مسرحياته فى المسابقات التراجيدية. وفاز ببعض الجوائز بعد موته، فهذا ما يفخر به فى العالم السفلى كما يتصوره أريستوفانيس فى مسرحية «الضفادع».

ويعد أيسخولوس من العبقريات النادرة فى التاريخ الأدبى بعامة والمسرحى بصفة خاصة من حيث قيمة إنتاجه وتنوعه. كما كان تأثيره على تطور الفن التراچيدى قويًا وحاسمًا حتى أن الأثينيين أطلقوا عليه لقب «أبو التراچيديا» (Patera tragodias)[٢٧]. ويعتبره النقاد المحدثون بصفة عامة المؤسس الثانى للدراما التى لم تتعد طور الولادة أو حتى طور التخلق على أيدى ثيسبيس ولاحقيه. ولكنها على أيدى أيسخولوس حققت قدرًا هائلاً من النمو والتطور بحيث صارت مسرحياته أنموذجًا يحتذى فى البنية الدرامية والشكل الخارجى والروح العامة. وكان أهم ما يميز البنية الدرامية الأيسخولية عن سابقاتها أنها ضمت أفكارًا ومبادئ متناقضة، أو بالأحرى أوجدت الصراع الدرامى. فكل شخصية من شخصياته تمثل نظامًا أخلاقيًا أو فكريًا معينًا يصطدم مع الميول والمبادئ المتمثلة فى الشخصيات الأخرى، وكل ذلك يحدث أمامنا

فيما نسميه الحدث الدرامى. ولعله من المعروف أن تشابك عناصر الصراع وتداخلها أو ما يطلق عليه رسم العقدة أو الحبكة الدرامية هو المحك الأول لنجاح المؤلف المسرحى. وفى مسرحيات كل من ثيسبيس وفرونيخوس كان من المحال تحقيق ذلك لأن كلاً منهما لم يستخدم سوى ممثل واحد. فكانت الأحداث تسرد للجمهور فى شكل مونولج (أو حتى ديالوج) بدلاً من أن تمثل أمامهم. أما أيسخولوس فكان أول من تنبه إلى إمكانية تمثيل الأحداث الجوهرية ذاتها، ووصل إلى تحقيق ذلك بإستخدام الممثل الثانى. وبذلك إستطاع أن يقدم المتصارعين دراميًا أى وجهًا لوجه وهو ما خلع على مسرحياته الدفء والحيوية.

كان لهذه الخطوة من التأثير ما أدى إلى تحويل جذرى فى عملية الكتابة الدرامية ذاتها. فحتى الآن كانت الدراما تقوم على أساس الأغانى الجماعية للجوقة، أو مقطوعات وصفية سردية يتوجه بها الممثل للجوقة، أو حتى حوار بين الجوقة والممثل حول أحداث وقعت بالفعل فيما مضى. أى أن الجوقة كانت تحتل موقع المركز فى دائرة العملية المسرحية برمتها. ذلك أن الدراما كانت لا تزال فى جوهرها ملحمية غنائية، لا تمثيلية درامية. ومن بعد التطوير الذى أدخله أيسخولوس إنتقل مركز الثقل من الأوركسترا - مكان الجوقة - إلى منصة التمثيل. ولم تعد الجوقة هى العنصر الغالب، فتقلصت مشاركتها فى الحوار الدرامى ونقص حجم أغانيها ولم تعد تلعب دور البطولة الأولى (protagonistes). ولو أننا نتحفظ على رأى العلامة هيج من أنها تحولت إلى أن تلعب دور المتفرج السلبى(٢٨).

وبالطبع لم يحدث هذا التطور فجأة، أو فى خطوة واحدة، بل إتخذ مسارا مطردا فى حياة أيسخولوس من مسرحية إلى أخرى. حتى أننا نلاحظ أن العنصر الدرامى يطغى رويدا رويدا على العنصرين الآخرين، أى الملحمى والغنائى فى نفس المسرحيات التى وصلتنا من أيسخولوس. وهذا خط يتوازى مع إطراد تزايد أهمية الممثلين على حساب دور الجوقة الآخذ فى النقصان. فمسرحيات أيسخولوس الأولى أقرب إلى الملحمية الغنائية منها إلى الدرامية بسبب إعتمادها على الممثل الواحد. وهذا ما يظهر جليا فى «المستجيرات» أولى مسرحياته التى وصلت إلينا. فمع أن هذه المسرحية تستخدم الممثل الثانى إلا أنه كإكتشاف جديد لا يحسن المؤلف

إستغلاله ولا يظهر كثيرًا. ويمكن القول بأن هذه المسرحية لا تختلف فى الكثير عن مسرحيات ثيسبيس - المفقودة - وليس بها سوى مشهد واحد يغلب عليه حقا الطابع الدرامى السليم فهو حوار بين الممثلين الإثنين (أبيات ٩١١ - ٩٦٥ وقارن ٤٩٠ - ٥٠١)، يضاف إلى ذلك أن أبناء أيجيبتوس وهم الذين يمثلون القضية الأخرى المضادة لقضية وآراء بنات داناؤوس لا يظهرون على المسرح قط ولا يدخلون فى صراع حقيق مع الآخرين، وإذا كان هذا أمرًا طبيعيًا لأن عدد الأبناء خمسون ولا يمكن تقديمهم فى مواجهة الجوقة المكونة من خمسين فتاة - إفتراضا على الأقل - فإن عدم حدوث المواجهة يعنى أن الحدث الدرامى لا يقع كله أمامنا بل يسرد علينا. وتستولى الجوقة فى هذه المسرحية على كل الإنتباه وتحتكر معظم وقت العرض، مما يجعل فترات ظهور الممثلين وكأنها نوع من التغيير أو الفواصل بين أغانى الجوقة الطويلة.

أما مسرحيتا «الفرس» و«سبعة ضد طيبة» فيمثلان مرحلة إنتقالية بين المسرحية السابقة والمسرحيات الأخرى اللاحقة. ففى هاتين المسرحيتين لا زالت الجوقة تلعب دورا جوهريا فى الحدث الدرامى. فجوقة «الفرس» أى شيوخ فارس مشغولون ومتورطون فى مأساة تحطم الجيش والأسطول بنفس درجة إنشغال وتورط ملك الفرس نفسه إكسركيس وأمه أتوسا. أما جوقة «السبعة» أى عذارى طيبة، فمصيرهن معلق بنتيجة الصراع بين الأخين الشقيقين ولدى أوديب، وبنتيجة المعركة الدائرة بين المتحاربين على أبواب طيبة. ومع ذلك فليس دور الجوقة فى هاتين المسرحيتين كدورها فى «المستجيرات»، لأن موضوع المسرحية الأخيرة هو مصير هؤلاء البنات أنفسهن أى الجوقة. هن إذن اللائى يلعبن دور البطولة الرئيسية. أما فى مسرحيتى «الفرس» و«السبعة» فيقل دور الجوقة من حيث الأهمية وطول الأغانى ويزداد دور الممثلين من حيث طول الأجزاء الحوارية وثقل ما يقال فيها. ومع ذلك فلا يمكن القول بأن أيسخولوس يقدم فيهما طرفى النزاع أمامنا مباشرة على المسرح. فلا يظهر بولينيكيس قط أمامنا. وفى «الفرس» كان الصراع بين الإغريق والفرس قد حسم وإنتهى قبل بداية الأحداث الدرامية. كما أن المشهد الذى تدور فيه هذه الأحداث بعيد عن المشهد الحقيق للأحداث الفعلية. ومن ثم كان من الطبيعى أن نتعرف على تطورات هذه الأحداث فى أغلب الأحيان عن طريق الرسل الذين

يقصون علينا ما قد جرى هنا أو هناك، أو عن طريق أغانى الجوقة الوصفية أو السردية صفوة القول أن العنصر الملحمى والغنائى لا زالا مسيطرين.

ولعل الصورة تزداد وضوحا إذا قارنا هاتين المسرحيتين بمسرحية « بروميثيوس مقيدا » إحدى أعمال أيسخولوس اللاحقة. لقد إنحصر دور الجوقة فى هذه المسرحية فى نطاق ضيق لا من حيث طول الأغانى فقط، بل من حيث أن مضمونها أيضا قد أصبح أقل أهمية بالنسبة لتطوير الحدث الدرامى. وهذا ما سيكون عليه الحال فى مسرح سوفوكليس ويوريبيديس بصفة عامة. والجوقة لا تتورط فى الحدث بصفة شخصية، وإنما تلعب دور المشارك المتعاطف الذى يقدم إما النصيحة السديدة أو العزاء القلبي للشخصية الرئيسية. كما تعلق الجوقة على الأحداث السابقة وتمهد للأحداث اللاحقة وفى « بروميثيوس » نجد أنفسنا أمام الأزمة الفعلية فنشاهد أحداث الصراع بأعيننا لا عن طريق وسيط كالرسول أو الجوقة. فأمامنا بروميثيوس مقيد على ظهر صخرة، بل إن عملية التقييد نفسها تحدث أمامنا بكل تفاصيلها، من دقات فوق الصخور إلى صرخات البطل وتأوهاته ونقاشه الحاد مع هرميس الذى يعلن فيه تمرده على الإله الطاغية زيوس رب الأرباب. ونسمع أيضا فرقعة الرعود فى خاتمة المسرحية حيث تقترب نهاية بروميثيوس. ومع ذلك فلا تزال للطابع السردى الملحمى القديم - المتمثل فى المرحلة الأولى لإنتاج أيسخولوس - بقية. ذلك أن الأجزاء السردية فى « بروميثيوس » لا تزال من الطول بحيث تعطل تطور الحدث الدرامى أو تصيبه بالركود ونضرب مثلا على ذلك بقصص مغامرات وآلام إيو.

أما ثلاثية « الأوريستيا » فهى بحق رائعة أيسخولوس التى تمثل القمة من حيث نضوجه الفنى والفكرى، كما تمثل على أفضل نحو الرؤية الأيسخولية المأساوية للحياة. فحبكات المسرحيات الثلاث تتكون من مشاهد درامية واضحة وحية، غنية برسم معالم الصراع وملامح الشخصيات. يقف أجاممنون فى مواجهة كليتمنسترا فى المسرحية الأولى التى تحمل إسمه عنوانا، أما كليتمنسترا فتواجه إبنها أوريستيس فى « حاملات القرابين »، ثم يأتى دور أوريستيس ليواجه - مع أبوللون - ربات الإنتقام وجها لوجه فى « الصافحات ». والحوار - لا أغنية الجوقة أو أحاديث الرسل - هو الوسيلة الرئيسية فى يد المؤلف، فبه يرسم الفكرة ويوضح الحركة. وفى الثلاثية يستخدم

أيسخولوس ممثلاً ثالثا، وهو إكتشاف كان قد توصل إليه وإستخدمه الشاعر الشاب سوفوكليس. ولا تحتل الجوقة مركز الثقل على الأقل فى المسرحيتين الأوليين من الثلاثية .أى «أجاممنون» و«حاملات القرابين». وحتى فى «الصافحات» حيث تلعب الجوقة دورا حيويا لأن عداوة أفرادها ـ ربات الإنتقام ـ لأوريستيس تعتبر سبب وجود المسرحية كلها، فإن الحدث يجرى أمامنا على المسرح ولا ترويه الجوقة أو أية شخصية أخرى على مسامعنا. يضاف إلى ذلك أن دور كل من أوريستيس وأبوللون والربة أثينة فى هذه المسرحية ليس دورا ثانويا. ومع ذلك فبوسعنا ـ حتى فى هذه الثلاثية الأيسخولية التى تمثل قمة فنه ـ أن نتلمس بعض بصمات الطابع الملحمى الغنائى القديم للمرحلة المبكرة من إنتاج الشاعر. فالجزء الأول من «أجاممنون» سردى ملحمى بالأساس، ويحوى أغانى جوقة طويلة تتحدث عن الحرب الطروادية قبل أن تصف المشاعل التى تتوهج فوق الجبال معلنة عودة أجاممنون الظافرة. فالحدث الدرامى هنا يصاب بالتعطل إن لم يكن الركود. وحتى فى المسرحيتين الأخريين «حاملات القرابين» و«الصافحات» يتكرر الحوار كثيرا بين الممثلين والجوقة. ومن ثم يمكن القول بصفة عامة أن أيسخولوس ـ إذا قورن بسوفوكليس ويوربيديس ـ لا يزال بدائيا حتى فى أروع مسرحياته. لكننا من ناحية أخرى إذا قارنا «المستجيرات» بالثلاثية الأوريستية تعجبنا كيف إستطاع هذا المؤلف أن يقطع هذا الشوط الطويل من مرحلة بدائية للغاية إلى مرحلة نضوج درامى شبه كامل.

يتميز مسرح أيسخولوس بالفخامة والسمو والقوة فى العبارة وفى الطابع العام. فمسرحياته تتسم بأنها أعمال فنية ضخمة، نظمت وعرضت فى جو من العظمة والأبهة. كل شيء فيها من الحبكة إلى الشخصيات، ومن اللغة إلى الأوزان قد تمتع بقدر ما من الرزانة والوقار. والإنطباع الكلى الذى يخرج به المرء من هذه المسرحيات هو الشعور بالتبجيل لهذه العبقرية. لعل أبرز الزوايا فى مسرح أيسخولوس من حيث الفخامة هى الزاوية الأخلاقية. فمع تنوع موضوعات مسرحياته التى وصلتنا نجد أن فحواها الرئيسى العام هو عدالة الآلهة والقوة الغلابة للقدر والعواقب الوخيمة لمن يعترض طريقه من البشر المجرمين فاعلى الشر. وتعد مثل هذه الأفكار مفتاحا مضمونا ليس فقط لفهم المسرحيات ككل، بل لإستيعاب كل مشهد فيها على حدة. يبدو الإنسان فى مسرح أيسخولوس مخلوقا قليل الأهمية نسبيا إذا

قيس بجبروت الآلهة وسلطان القدر. ولا يتعرض أيسخولوس لشخصية الإنسان ولا يحلل مشاعره كموضوع رئيسى، لأنه يرى أن ذلك الأمر بحد ذاته لا يستحق العناية، وإنما يمكن أن نتخذه وسيلة فقط لطرح وشرح القوانين الإلهية الخالدة. لا يدخل أيسخولوس بقلمه عقلية الإنسان لكى يفسرها، بل لكى يوضح العلاقة بين هذا الإنسان والكون الذى يعيش فيه وما يحيط به من أشياء وأحياء، ولكى يوضح كذلك أهمية الإحتياط والتدبر فى مواجهة القدر وألغازه المستعصية على الفهم، ولكى يقنع هذا الإنسان فى النهاية بضرورة الرضوخ للآلهة.

يعتقد أيسخولوس -كما جاء فى «ضفادع» أريستوفانيس (أبيات ١٠٠٦ - ١٠٦٣) - بأن وظيفة الشاعر الدرامى سامية تتمثل فى جعل المواطنين أكثر شجاعة ونبلا وكرما، وفى غرس الفضيلة فيهم، وزرع الأفكار العظيمة والطموحات السامية فى نفوسهم. وشاعر له مثل هذه المهمة الخطيرة لا بد وأن تكون شخصياته عظيمة وبطولية، لكى يخلق على الأقل لدى المواطنين نوعا من الحماس والطموح عند مشاهدتهم لهذه النماذج. وكان من الطبيعى أن يمتنع أيسخولوس عن تأليف مسرحيات حول موضوع فايدرا أو سثينيبويا. إذ يرى وجوب تحاشى الأساطير التى تدور حول شخصيات نسائية شريرة. ونجده فى الأساطير التى عالجها فى مسرحياته قد إحتفظ بسماتها الجوهرية. ولكنه فى نفس الوقت خلع عليها قدرا من الفخامة والقوة لم يكن لها من قبل. فقصة بروميثيوس على سبيل المثال لا تعدو عند هيسيودوس («أنساب الآلهة» أبيات ٥٢١ - ٥٦٨) عن أن تكون قصة خداع واضح - أو حتى مضحك - تورط فيها بروميثيوس وعاقبه على ذلك زيوس أشد العقاب. ولكن أيسخولوس خلق من هذه الأسطورة حبكة درامية رائعة، تتصارع فيها قوى الظلم والطغيان مع قيم التضحية والفداء من أجل البشر. لقد صار أيسخولوس بفضل تعمقه الدينى ووقاره يمثل تحديا صعبا أمام الشعراء الذين أتوا بعده. ويمكن أن نقول بصفة عامة أن كل مراحل التراجيديا التالية له تحمل ملامحا وأصداء قوية وملموسة لأفكاره وفنه.

كان أيسخولوس - كبقية شعراء التراجيديا الإغريق - رجل مسرح بالمعنى المتكامل للكلمة، أى أنه المؤلف والمخرج والممثل الرئيسى فى مسرحياته، وأخذ دور القيادة فى

عملية العرض من بدايتها إلى نهايتها. ولقد أظهر براعة فائقة وأصالة ملموسة فى الجانب التطبيق بنفس الدرجة التى كان عليها فى مجال التأليف. فلكى يخلع على شخصياته سمة العظمة والفخامة إخترع ملابس خاصة لممثلى التراجيديا تعطيهم وقارا يفوق الحالة الآدمية. وذلك بالعمل على زيادة طولهم وحجمهم سواء بإستخدام نعال خشبية مرتفعة، أو باللجوء لوسائل الحشو أو بلبس الأردية الفضفاضة والمزركشة بألوان لامعة. ووضع على وجوه الممثلين أقنعة لها طابع يشير الحزن والخوف (prosopeia deina). وبلغ من نجاح هذه الإضافات التى أدخلها أيسخولوس أنها ظلت تستخدم من بعد عصره وطيلة ثمانية قرون. ومن الطبيعى أن يوسع أيسخولوس منصة التمثيل لتسع ممثلين بدلا من ممثل واحد، ومعهما الأتباع والخدم بل والجوقة نفسها أحيانا. وينسب الكاتب الرومانى فيتروفيوس إلى أيسخولوس إختراع خلفية المشاهد المرسومة (skenographia)، هذا الاختراع الذى ينسبه أرسطو إلى سوفوكليس[٢٩]. وعلى أية حال يبدو أن أيسخولوس كان أول من إهتم بتأثير المشهد على الجمهور فزين منصة التمثيل بالمذابح والتماثيل والقبور وما إلى ذلك مما يهدف إلى إبهار المشاهد. وإلى أيسخولوس يعزى أيضا إختراع بعض الآليات المسرحية مثل «العجلة الدوارة» (ekkyklema) التى تعرض على الجمهور ما تم حدوثه بالداخل (interior) ولاسيما أعمال العنف والقتل. وإن كان بعض هذه الآليات فيما يبدو من إختراع سوفوكليس، وبعضها الآخر ينتمى إلى فترة لاحقة، بيد أنه من المؤكد أن أيسخولوس إبتدع آلة «منصة الآلهة» (theologeion). حيث إستخدمها فى مسرحية «النشور؟» (Psychostasia) المفقودة، ليظهر زيوس فى السماء وهو يضع فوق الميزان أرواح كل من ممنون وأخيلليوس. وفى نفس المسرحية ترفع جثة ممنون من فوق الأرض بواسطة الآلة الرافعة المسماة «الماكينة» (mechane)، والتى إستخدمت أيضا فى «بروميثيوس» لكى يسبح بها أوكيانوس فى الهواء (أبيات ٢٨٤ ـ ٢٨٧ وتعليقات القدامى عليها). وفى مسرحية «حاملات القرابين» عرض أيسخولوس جثتى أيجيسثوس وكليتمنسترا بواسطة «العجلة الدوارة» (أبيات ٣٧٣ وما يليها وتعليقات القدامى).

ومن الممكن تتبع مسار هذا التغيير والتطوير فى مسرح أيسخولوس بإلقاء نظرة على المسرحيات التى وصلتنا. إذ نلاحظ فى المسرحيات المبكرة أن وصف موقع

الحدث وملابسات المكان غامض وغير محدد. أما فى الثلاثية الأوريستية فإن تكرار مثل هذا الوصف مع إضافة بعض التفاصيل يشير إلى تزايد فى إستخدام الآليات. وعلاوة على ذلك فإننا فى حين لا نجد فى المسرحيات المبكرة سوى القليل من المؤثرات السمعية والبصرية فى تقديم المشهد، فإننا فى المسرحيات اللاحقة ـ لاسيما « بروميثيوس » والثلاثية الأوريستية ـ نلاحظ تزايدها. ففى « بروميثيوس » مثلا نرى أوكيانوس يطير على ظهر حيوان خرافى، وعرائس البحر يمتطين عربتهن المجنحة، ونسمع الرعود ونرى ومضات البرق فوق جبال القوقاز، وتنزل الربة أثينة من السماء أمام ناظرينا. وفى « الصافحات » نرى ربات الإنتقام وهن يتحلقن حول المذبح فى معبد دلفى ثم وهن يلاحقن أوريستيس.

وكان أيسخولوس ـ المسئول أيضا عن تدريب الجوقة ـ بارعا فى إبتكار حركات وتصميمات لرقصات جديدة (schemata orchestica). وكانت أغانى الجوقة فى مسرحياته غالبا ما تهدف ـ بأسلوب نظمها ـ إلى إحداث تأثير يتناسب مع الرقصة المصاحبة ومع موضوع المسرحية ككل. ونضرب مثلا على ذلك بكلمات وتصرفات فتيات الجوقة فى « السبعة »، فهن داخل مدينة محاصرة يصرخن فى كل مرة تسمع فيها تحركات الجيوش وقرقعات السيوف، ويرقصن الرقصة التى تعبر عن هذا الهلع والفزع. وهكذا تداخلت الكلمة مع الحركة وشكلتا لوحة درامية معبرة ومميزة لفن أيسخولوس. وبالمثل فى « الأوريستيا » لا يمكن أن ندرك مدى ما يحدثه ظهور ربات الإنتقام وهن يندفعن إلى داخل الأوركسترا صارخات ومتعقبات لأوريستيس ما لم نضع فى الحسبان الحركات والرقصات التى كن بها يعبرن عن ذلك. لقد قدمت مثل هذه المشاهد فرصة ذهبية ليستعرض فيها أيسخولوس قدراته الفنية فى التصميم والإخراج.

ولقد أفاد أيسخولوس إذن من مهنته وخبرته كممثل ورجل مسرح، كما سيفعل كل من شكسبير وموليير فيما بعد. ففى الكثير من مشاهد مسرحياته لا يمكن أن يحدث التأثير العميق المطلوب إلا أثناء التمثيل. مثال ذلك المشهد الذى يوقظ فيه شبح كليتمنسترا ربات العذاب فى « الصافحات »، وكذا موكب هؤلاء الربات وهن فى طريقهن إلى معبدهن تحت سفح الأريوباجوس وقد واكبهن الأثينيون بالمشاعل

والمتافات. ويمكن أن نضيف المشهد الذى يدخل فيه أجاممنون إلى أبهاء القصر بعد تحذيرات كاسندرا التنبؤية فى مسرحية «أجاممنون»، إذ بعد لحظات من دخول الملك ـ وهى لحظات قصيرة ومليئة بالترقب والتوجس ـ تسمع صيحات الموت المتحشرجة صادرة عن أجاممنون الذى إغتاله أيجيستوس وكليتمنسترا. حقا إنه لمن النادر أن نجد عرضا يجمع بين فنون الشعر والموسيقى والرقص وبراعة الإدارة المسرحية بنفس هذه الدرجة العالية التى نجدها فى مسرح أيسخولوس.

ومع ذلك فهناك جرأة بالغة فى تقديم مشهد تقييد بروميثيوس بالأغلال على صخرة القوقاز أمام الجمهور، حيث ثبتت يداه وقدماه بالحديد ودق إسفين فى صدره وظل هكذا على المسرح طول الوقت. وفى مسرحية مفقودة بعنوان «نيوبى» جعل أيسخولوس هذه البطلة تلقى نفسها فوق قبر أبنائها، وظلت هكذا ممددة طوال مشهدين كاملين ودون أن تنطق ببنت شفة. ولعل مثل هذه المشاهد المعبرة عن الصمت اليائس كانت مفضلة لدى أيسخولوس، مما أثار سخرية أريستوفانيس فى «الضفادع» (أبيات ٩١١ ـ ٩٢٠). بيد أن أيسخولوس إستطاع بصمت الممثلين أن يعبر عن أعمق العواطف والانفعالات فى قلوب شخصياته، وأفضل مما لو أنطقهم فى هذه المشاهد. وهكذا بينما كان بروميثيوس يقيد على الصخرة لم ينطق بكلمة واحدة رغم الآلام المبرحة. ولكن ما أن ترك وحيدا فى الصحراء حتى أطلق العنان للسانه وإنفعالاته. ومن ثم فإن صمته كان تعبيرا عن إحتقاره لمن يقيدوه، وهو صمت يزداد تأثيره وضوحا وعمقا عندما يتبعه البطل بعد ذلك بإنفجاره الصارخ.

ويفوت الكثيرين من الباحثين أن شعراء المسرح الإغريقى التراجيدى قد إستمدوا موضوعاتهم من مصادر أقدم منهم، ومؤلفات أخرى سبقتهم. وهذا ما سنسلط عليه الضوء الآن بالنسبة لمسرح أيسخولوس.

إذ تقوم كل مسرحيات أيسخولوس، فيما عدا «الفرس»، على الأسطورة. والنبع الأسطورى المفضل لديه ولدى كافة شعراء التراجيديا - كما سنرى - هو حلقة ملاحم الحرب الطروادية، التى جاءت قصة أوديب ضمنها. من هذه الملاحم إستق أيسخولوس موضوعات نصف مسرحياته، وله أربعة مسرحيات مأخوذة من «الإلياذة»، وثلاثة من «الأوديسيا». وتحتل أسطورة ديونيسوس ورحلة السفينة أرجو

المرتبة الثانية. ومع ذلك فيمكننا أن نقول عن مصادر مسرحه ككل بأنها تغطى معظم التراث الأسطورى فهى متنوعة. بل إن بعض مسرحياته مثل «جلاكوس البونطى» (Glaukos Pontios) المفقودة تقوم على أسطورة بويوتية محلية مجهولة، إكتشفها الشاعر بنفسه عن طريق البحث والتقصى ومعايشة صيادى هذه المنطقة[٣٠].

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات أيسخولوس الموجودة* والمفقودة

المصدر الأسطورى والملحمى		عنوان المسرحية	
القبرصية	Kypria	إفيجينيا	Iphigeneia
		الميسيون	Mysoi
		بالاميديس	Palamedes
		تيليفوس	Telephos
الإلياذة	Ilias	حمام هيكتور أو الفريجيون	Hektoros Lytra e Phryges
		يوروب أو كاريس	Europe e Kares
		الميرميدونيون	Myrmidones
		عرائس البحر (بنات نيريوس)	Nereides
الأثيوبية	Aithiopis	الطراقيات	Thressai
		ممنون	Memnon
		التحكيم فى الأسلحة	Hoplon Krisis
		نساء سلاميس	Salaminiai
		بسيخوستاسيا (النشور ؟)	Psychostasia

المصدر الأسطورى والملحمى		عنوان المسرحية	
الإلياذة الصغيرة	Mikra Ilias	أهل ليمنوس	Lemnioi
		فيلوكتيتيس	Philoktetes
ملاحم العودة	Nostoi	ثلاثية الأوريستيا :	Oresteia :
		أجاممنون*	Agamemnon
		حاملات القرابين*	Choephoroi
		الصافحات (ربات الصفح)*	Eumenides
		بروتيوس (ساتيرية)	Proteus Satyrikos
الأوديسيا	Odysseia	كيركى (ساتيرية)	Kirke Satyrike
		أوستولوجوى (عظام · البطل ؟)	Ostologoi
		بينيلوب	Penelope
تيليجونيا	Telegoneia	مرشدو الأرواح	Psychagogoi
الأوديبية	Oidipodeia	لايوس	Laios
		أوديب	Oidipous
		الهولة أو أبو الهول (ساتيرية)	Sphinx Satyrike
الطيبية	Thebais	الأرجيون	Argeioi
		أهل إليوسيس	Eleusinioi
		السبعة ضد طيبة*	Hepta epi Thebas
الخلفاء	Epigonoi	الخلفاء	Epigonoi

المصدر الأسطورى والملحمى	عنوان المسرحية
الدانائية Danais	المصريون Aigyptioi
	بنات داناؤوس Danaides
	المستجيرات* Hiketides
معركة المردة (التيتانيس) Titanomachia	برميثيوس سارق النار Prometheus Pyrophoros
	بروميثيوس مقيدًا* Prometheus Desmotes
	بروميثيوس طليقًا Prometheus Luomenos
	بروميثيوس محترقًا (ساتيرية) Prometheus Pyrkaeus Satyrikos
أسطورة ديونيسوس	الباكخيات Bakchai
	تابعات أو بنات لابس جلد الثعلب (أى باكخوس) Bassarides
	مربيات ديونيسوس Dionysou Trophoi
	الإيدونيون (الطراقيون) Edonoi
	ليكورجوس (ساتيرية) Lykourgos Satyrikos
	الشبان الصغار Neaniskoi
	إكسانترياى (؟) Xantriai
	بنثيوس Pentheus
	سيميلى أو حاملات الماء Semele e Hydrophoroi
أسطورة السفينة أرجو Argonautika	أثاماس Athamas
	أرجو أو المجدف Argo e Kopastes

المصدر الأسطورى والملحمى	عنوان المسرحية	
	كابيروى	Kabeiroi
	هيبسيبيلى	Hypsipyle
	فينيوس	Phineus
أساطير مدينة أرجوس	أميمونى (ساتيرية)	Amymone Satyrike
	بوليديكتيس	Polydektes
	فوركيديس	Phorkides
أسطورة هرقل	ألكمينى	Alkmene
	أبناء هرقل	Herakleidai
من التاريخ المعاصر	الفرس*	Persai
مصادر متفرقة	أيتاياى	Aitâiai
	أتالانتى	Atalante
	جلاوكوس البونطى	Glaukos Pontios
	جلاوكوس فى بوتنياى (بويوتيا)	Glaukos Potnieus
	بنات هيليوس	Heliades
	إكسيون	Ixion
	كاليستو	Kallisto
	كيركيون (ساتيرية)	Kerkyon Satyrikos
	نيميا	Nemea
	نيوبى	Niobe

المصدر الأسطورى والملحمى	عنوان المسرحية	
مصادر متفرقة	بيرمايبيديس (؟)	Permaibides
	سيسيفوس الهارب (ساتيرية)	Sisyphos drapetes satyrikos
	سيسيفوس يدحرج الصخرة	Sisyphos petrokylistes
	إبن رامى القوس (؟)	Toxotides
	أوريثيا (غير مؤكدة)	Oreithyia
	ديكتيولكوى (الصيادون ؟)	Diktyoulkoi
	صانعو الأسرّة	Thalamopoioi
	المتفرجون أو أهل البرزخ إسثموس	Theoroi e Isthmiastai
	الكاهنات	Hiereiai
	كيريكيس (ساتيرية)	Kerykes satyroi
	الكريتيات	Kressai
	الأسد (ساتيرية)	Leon Satyrikos
	طلائع الموكب	Propompoi
	الفريجيون	Phrygioi

ونظرة واحدة إلى عناوين مسرحيات أيسخولوس والشذرات المتبقية[٣١] منه كفيلة بأن تؤيد وتؤكد صدق المقولة المنسوبة إلى هذا الشاعر، أى أن مسرحياته ليست سوى «فتات من مائدة هوميروس الضخمة الفخمة»[٣٢]. بيد أن آراء الدارسين فى معنى هذه العبارة متباعدة، فمن قائل إنها تعنى الروح العامة لمسرح أيسخولوس كإنعكاس للعظمة البطولية الهومرية، إلى آخر يقول بأن العبارة تشرح بنية مسرحيات أيسخولوس المبكرة حيث سادت التقنية السردية الملحمية كما قد لاحظنا. ونحن

نرجح أن العبارة تستهدف مصادر أيسخولوس قبل أى شىء آخر، وأنها لا تعنى هوميروس وحده - حيث لم يأخذ منه أيسخولوس سوى سبع مسرحيات - وإنما تعنى أيضًا الحلقة الملحمية والتى غالبا ما كانت تنسب إلى هوميروس لدى القدامى.

والحبكة الدرامية الأيسخولية بسيطة للغاية، فهى تشرح للجمهور منذ البداية القصة ونهايتها. يجرى الحديث الدرامى فى خط واضح ومرسوم بعناية فائقة. وبين الحين والحين تشرح أغانى الجوقة ما غمض من المعانى المطلوب إيصالها للجمهور. ومع النقص الملحوظ فى التعقيد والتشابك بالحبكة الأيسخولية لا نستطيع أن نصفها بأنها مملة أو راكدة. ففى عالم الدراما يمكن أن تحتفظ بإنتباه الجمهور وإهتمامه بالتنويع فى النغم والتدرج فى الألوان، وليس بالضرورة عن طريق تعقيد الأحداث. وفى ذلك كان أيسخولوس لا يشق له غبار، فهو يجمع ويرتب مشاهده على نحو لا يرهق القارئ أو المشاهد.

ووفقا لتنظيمات المسابقات المسرحية فى إطار مهرجانات ديونيسوس بالمدينة - أثينا - كان على كل شاعر أن يعرض ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة. وكانت المسرحيات الأربع تعرض تباعا فى نفس اليوم. وبينما إعتاد الشعراء السابقون أن تكون كل مسرحية من مسرحياتهم الأربعة مستقلة عن الأخرى بموضوعها، إبتدع أيسخولوس نظاما فريدًا ومميزًا لعبقريته. لقد رأى أن يقدم المسرحيات الأربع كوحدة واحدة يطلق عليها إسم الرباعية (tetralogia)، بحيث تكون المسرحيات التراجيدية الثلاث منها ممثلة لمراحل ثلاث متتالية من قصة مأساوية كبيرة وتسمى الثلاثية التراجيدية (trilogia). أما المسرحية الرابعة فهى الساتيرية التى تختم الرباعية ككل بمشهد ساخر من نفس الأسطورة. وكانت الثلاثية التراجيدية بالنسبة لأيسخولوس هى الفرصة المناسبة للتعبير عن رؤيته المأساوية القائمة على فكرة اللعنة المتوارثة، والإثم الذى يلاحق السلالة من جيل إلى جيل.

ومن الرباعيات التى نظمها أيسخولوس نعرف ثلاثة منها فقط على نحو يقينى. الأولى هى « الأوديبية » وهى تتابع مصائب آل أوديب من الجريمة الأصلية التى تورط فيها لايوس حتى المعركة بين الأخوين ولدى أوديب على أسوار طيبة. والثانية هى الرباعية « الليكورجية » وقد إتخذت من دخول ديونيسوس إلى طراقيا موضوعا حيث

قاوم عبادته ليكورجوس وإنتهى الأمر بتأسيس هذه العبادة. أما الرباعية الثالثة فهى «الأوريستيا» وتتناول اللعنة الموروثة فى آل بيلوبس، وسنعود إلى دراستها بالتفصيل لأنها قد وصلت إلينا كاملة. وفيما عدا هذه الرباعيات الثلاث تختلف الآراء. وهناك من يقول بأن أيسخولوس أعطى نفسه حرية أن ينظم الثلاثية التراجيدية على أساس أن تكون كل مسرحية بمثابة فصل من فصول القصة الأكبر، أى أن تكون المراحل الثلاث مرتبطة إرتباطا وثيقا، أو أن لا تكون الصلة بمثل هذا الإلتصاق. ويستدل النقاد على ذلك بأنه فى حين يمكن للمرء أن يقرأ «أجاممنون» بمفردها ويستوعبها إستيعابا كاملا دون أن يكمل بقية الثلاثية الأوريستية، يجد أن «بروميثيوس مقيدا» قد إستعصت على الفهم بسبب فقدان بقية الثلاثية. هكذا يبدو رأيا مقبولا القول بأن الصلة فيما بين مسرحيات الثلاثيات أو الرباعيات الأيسخولية لم تسر على وتيرة واحدة.

ومع أن البنية الرباعية كانت مفضلة ومحببة إلى قلب أيسخولوس، إلا أنه من غير المحتمل أنه إتبعه فى كل كتاباته. بل يرجح أن تكون مسرحياته المبكرة - مثل مسرحيات سابقيه - منظومة على شكل إنفرادى، أى لكل مسرحية بنيتها المستقلة. وربما عاد أيسخولوس بين الحين والآخر فى مسرحياته المتأخرة إلى هذا النظام الأقدم، فنظم بعض المسرحيات الإنفرادية مثلما فعل فى «الفرس». وحتى فى حالة كتابة رباعيات مرة أخرى فإنه قد يختم الواحدة منها بمسرحية ساتيرية لا ترتبط موضوعا أو أسطورة بالثلاثية التراجيدية.

وندين ببقاء مسرحيات أيسخولوس السبع التى وصلت إلى أيدينا للفقهاء الذين حفظوها وإتخذوا منها أمثلة للدراسة اللغوية والأدبية. فلقد كانت هناك مجموعات مختارة من المسرح الإغريقى شاعت إبان القرن الخامس الميلادى وعلق عليها الفقهاء. ومن بينها سبع مسرحيات لأيسخولوس، وسبع أخرى لسوفوكليس، وتسع ليوريبيديس (ووصلت عشرة مسرحيات أخريات له بدون تعليقات)، وإحدى عشر مسرحية لأريستوفانيس. وفى نهاية العصر البيزنطى قل عدد المسرحيات بهذه المجموعات المختارة لتدهور الأحوال السياسية وإنحطاط المستوى الثقافى والأدبى حتى صار نصيب كل شاعر لا يتعدى الثلاث مسرحيات. وكانت «السبعة» و «الفرس» و «بروميثيوس»

هى المسرحيات الثلاث المختارة من أيسخولوس، بيد أن «أجاممنون» و «الصافحات» كانتا تقرآن فى أحيان نادرة، وأهملت كل من «حاملات القرابين» و «المستجيرات» تماما. ومع أننا لا نستطيع أن نعرف على وجه اليقين المعايير التى كان يتم بها الإختيار والإحتفاظ بهذه المسرحيات. بيد أنه من الواضح أنه إختيار مدروس، وأن المسرحيات السبع تمثل تطورًا فى فن أيسخولوس. «فالمستجيرات» هى باكورة إنتاج أيسخولوس المعروف لنا حيث كانت هذه التراجيديا غنائية أكثر منها درامية. أما «الفرس» و «السبعة» فيمثلان المرحلة الوسطى. وتأتى «بروميثيوس» و «الأوريستيا» لتمثل قمة ما وصل إليه فن أيسخولوس من نضوج. كما أن «الأوريستيا» هى الثلاثية الوحيدة التى وصلتنا من هذا الشاعر الأثينى بل من المسرح التراجيدى الإغريقى برمته. ولا ننسى أن الإشارات الواردة عند أريستوفانيس وارسطو قد لعبت دورًا ما فى تدعيم شهرة هذه المسرحية أو تلك.

ونحن نقبل الرأى القائل بأن «المستجيرات» هى باكورة إنتاج أيسخولوس المعروف لأسباب كثيرة، منها غلبة العنصر الغنائى فى هذه المسرحية، وكذا قلة الأجزاء الحوارية وعدم بروز الممثل الثانى. وتفاوتت آراء النقاد والدارسين حول تاريخ هذه المسرحية بشكل حاد. فالبعض يؤرخونها بعام ٤٩١ وآخرون يرون أنها لم تكتب أو تعرض قبل عام ٤٦١. ويرجح أنها عرضت ضمن رباعية تعالج موضوع هرب بنات داناؤوس الخمسين وملاحقة أبناء عمهن أيجيبتوس (مصر) لهن لإرغامهن على الزواج منهم، وقتل البنات لأزواجهن ليلة الزفاف فيما عدا هيبرمنيسترا، التى أعفت زوجها من هذا المصير فحوكمت على ذلك. ويقطع بعض الدارسين بأن «بنات داناؤوس» هى المسرحية الثانية فى الثلاثية التراجيدية بعد «المستجيرات» وتعالج فترة الزواج. وأما المسرحية الثالثة فهى إما «المصريون» أو «صانعو الأسِرَّة» أى فراش الزوجية.

ويلاحظ أن أكثر من نصف «المستجيرات» غنائى أى تؤديه الجوقة كما أن معظم الجزء الحوارى المتبقى تشترك فيه الجوقة أيضا وبكثافة عندما تدخل فى حوار مع الممثل. ولا يظهر الممثل الثانى إلا فى مناسبتين بل يمكن الإستغناء عنه فى عرض المسرحية كلها بإستثناء حوالى سبعين بيتا (٤٧٤ - ٤٩٧، ٨٨٨ - ٩٣٠).

وتدور الأحداث فى العراء قرب الشاطئ حيث تلتف البنات الخمسون حول المذبح فى إستجداء وإستنجاد ويقف داناؤوس أبوهن بجوارهن. وتبدأ المسرحية بدعوات تتغنى بها البنات الخمسون أى الجوقة، ويتلو ذلك حوار قصير بينهن وبين والدهن حول مصيرهن. ويظهر ملك أرجوس وتستجديه البنات الخمسون لحمايتهن. وفى حوار طويل وداق تطرح شكوك الملك المتذبذب الذى فى النهاية يستسلم لتضرعات البنات الخمسين ويعد بحمايتهن. وظل داناؤوس فى تلك الأثناء صامتا ولكنه الآن يتحدث فيشكر الملك فى إيجاز ويذهب إلى داخل مدينة. أرجوس بهدف تقديم صلوات الشكر للآلهة. ولم يكن حضوره (كممثل ثان) ضروريا فى هذا المشهد وكان بالإمكان الإستغناء عنه. على أية حال تترك الجوقة وحيدة فى الأوركسترا فتنشد نشيدا تتضرع به لزيوس ويستمر غناؤها حتى عودة داناؤوس بأخبار سارة مؤداها أن شعب أرجوس قد صدق على قرار الملك بحماية البنات الخمسين وقبول لجوئهن إلى المدينة. وهنا تنخرط الجوقة فى أغانى شكر للآلهة وتصل الأحداث إلى الذروة عندما يخبر داناؤوس بناته أنه يلمح عن بعد سفينة تحمل الأبناء الخمسين لأخيه إيجيبتوس وتقترب من الشاطئ. وينسحب داناؤوس إلى الداخل بحجة أنه سيحذر الأرجيين بشأن هؤلاء القادمين فيعطى بذلك الفرصة للجوقة كى تنهمك فى أغنية حزينة وشكوى مفجعة، ثم يتقدم رسول المصريين - أى الأبناء الخمسين - ويظهر على المسرح ويأمر البنات بأن يتبعنه إلى السفينة الراسية على الشاطئ ويطلق بعض التهديدات المخيفة فتتوسل البنات طالبات الرأفة والرحمة. ويظهر ملك أرجوس فجأة، وهنا يدور أول حوار درامى بالمعنى السليم بين الممثلين الإثنين وهو حوار ساخر ولاذع بين الملك الأرجى والرسول المصرى وينتهى الحوار بطرد الأخير شر طردة مهزوما بعد أن خاب مسعاه. وبعد إختفاء هذين الممثلين تعلق الجوقة على حوارهما فتعبر عن سرورها بأغنية قصيرة ويعود داناؤوس ليقودهن إلى أرجوس ثم ينسحب الجميع وهم يدعون بالخير والبركة للمدينة وأهلها.

والموضوع الرئيسى فى « المستجيرات » - بل فى مسرح أيسخولوس ككل - هو عدالة الآلهة التى تعاقب كل متعجرف ظالم ولا يصل هذا المعنى للجمهور إلا من خلال أغانى الجوقة فى الأغلب. ذلك أن المسرحية تبدأ بالبنات الخمسين وهن

يستنجدن بمذبح الآلهة وتنتهى المسرحية وهن يرفعن أيديهن بالدعاء والشكر لنفس الآلهة لأنهم أنقذوهن من أيدى المعتدين. هؤلاء البنات اللاتى فررن ذعرا أمام الرسول المصرى يشكرن فى نهاية المسرحية الملك الأرجى الذى وقف معهن فى وجه الظالمين.

وعرضت مسرحية «الفرس» عام ٤٧٢ وهى المسرحية التاريخية الوحيدة التى وصلت إلى أيدينا من المسرح الإغريقى برمته. ويتغنى أيسخولوس فى هذه المسرحية بإنتصار الإغريق الساحق فى معركة سلاميس عام ٤٨٠. وما من مسرحية من مسرحيات أيسخولوس الباقية يمكن أن تظهر لنا عظمة مؤلفها وسعة أفقه أكثر من «الفرس». ذلك أن الشاعر الفذ بدلا من أن ينهك قواه ويضيع جهوده فى تضخيم وتفخيم الكبرياء الوطنية الإغريقية يعمل عقله وعبقريته فى محاولة جادة لتفسير هزيمة الفرس. وهو بالطبع تفسير تراجيدى لأن صلف الفرس وعنجهيتهم إستوجبا العقاب الصارم والهزيمة المفجعة. إنها إذن ليست أنشودة نصر بل قصيدة درامية تحذيرية موجهة للمنتصرين - أى الإغريق - بقدر ما هى موجهة لغرمائهم المهزومين أى الفرس. ويركز أيسخولوس على العدالة الإلهية التى يناط بها وضع حد للكبرياء الجوفاء والتعصب الأعمى للقومية والشعوبية. وهكذا يبدو لنا ولأول وهلة أن أيسخولوس قد جعل مجد وإنتصار الإغريق موضوعا ثانويا فى مسرحيته. بيد أن أية محاولة للتعمق فى معطيات هذه المسرحية ستظهر أنه بذلك إستطاع أن يمجد هذا الإنتصار الإغريقى أروع تمجيد. إنه التمجيد الدرامى غير المباشر. فعندما جعل أيسخولوس الأحداث الدرامية تجرى فى القصر الفارسى قد مكن بذلك مواطنيه المنتصرين من مشاهدة أثر الهزيمة على نفوس أعدائهم. ولا شك أن الإغريق وهم يرون الهاوية التى وقع فيها الفرس المغرورين يتذكرون بفخر ورضا أعمال الحرب والبطولة التى كانوا هم أنفسهم فرسانها الأشاوس فى بر المعركة وبحرها. إنهم الآن يشاهدون العدو الفارسى ذليلا فى عقر داره يتجرع كأس المرارة وهو يتلقى من ميدان الحرب أخبار هزائمه تترى. وهم الآن يتحققون من أن العناية الإلهية هى التى قد أنقذتهم من هذا الشر الوبيل ومن مثل هذا المصير. ذلك أنهم بالطبع كانوا سيلاقون مصيرا مفجعا لو أنهم وقعوا تحت طائلة الطغيان الفارسى الغاشم. صفوة

القول إن أيسخولوس فى هذه المسرحية قد أشبع مواطنيه - متفرجى المسرح الأثينى - ورغبتهم فى الإحتفاء بإنتصارهم دون أن يصل الأمر إلى حد التشفى أو الإسفاف أو حتى الدعاية المزيلة كما يفعل كثير من الكتاب فى مثل هذه المناسبات الوطنية.

ونظرة على بنية «الفرس» كفيلة بأن توضح لنا أنها تعد مثالا ممتازا للحبكة الدرامية البسيطة. فهى مسرحية تكاد تكون خالية من الحدث الدرامى لأن الحملة الفارسية قد إنتهت بالفعل قبل أن تبدأ المسرحية نفسها، وكل ما يعرض علينا هو إستقبال الأخبار فى سوسا، أخبار الهزيمة الفارسية، ثم عودة إكسركيس وأسى الفرس على هذه الكوارث. بيد أن أيسخولوس يعرض ذلك على نحو درامى مشوق للغاية. إنه لا يعلن عن الكارثة منذ اللحظات الأولى بل يقودنا إليها خطوة خطوة وبمهارة فائقة. ومن ثم فإن شعورنا بالتعاطف مع أبطاله يزداد عمقا كلما مضينا معه فى مسرحيته. فمنذ البداية هناك جوقة الشيوخ، الفرس القلقين على أخبار الجيش ويضفون بشكوكهم وتوجساتهم هذه جوا غامضا من الترقب لحدوث مصيبة كبرى. ثم تظهر أتوسا وتحكى حلمها المزعج وبالتالى يتصاعد جو الترقب والتوجس. وعندما يصل هذا التصاعد إلى قمته يظهر الرسول ويعلن الحقيقة السافرة ثم يشرع فى وصف تفصيلى لخسائر الفرس الذين هزموا فى سلاميس والمجزرة بسيتاليا (Psyttaleia) والإنسحاب المدمر. وهكذا تتوالى الأنباء وتتراكم الأحزان ومع ذلك فلازالت هناك أشياء لم تظهر بعد. إذ ينهض شبح داريوس من قبره ويؤنب مواطنيه لا على الهزيمة بل على الصلف والغرور ويتنبأ بهزيمة أخرى لهم فى بلاتايا. والآن فقط يظهر إكسركسيس منهكا مهلهل الثياب مشعث الشعر متربا، وحوله أتباعه فى حالة لا تقل سوءا. وينخرط الجميع فى صرخات الألم والحزن الختامية.

هكذا نعرف كيف إستطاع أيسخولوس أن يخلع على موضوعه سمة التنوع وخصائص الدراما وذلك بالتقدم البطىء المتدرج والمؤثر نحو الذروة. ولقد نوع أيسخولوس أيضا فى أسلوب الكشف عن الأمور فهو مرة ينتقل بنا من توجس وترقب خائفين إلى وصف سردى طويل ومعبر، وأخرى من الحث الجاد على الصبر والصمود إلى دعوة مباشرة إلى الحزن والأسى اليائسين. وهذه القدرة الدرامية والبراعة فى رسم الحبكة تظهر فى كل المسرحيات تقريبا مما يجعلنا نتشكك فى القول

النقدى المنسوب إلى سوفوكليس بأن أيسخولوس كان يكتب ما كتب بدافع غريزته فقط وكان يهتدى إلى ما هو صحيح وسليم دون وعى منه. أى أنه كان فنانا بالسليقة ينظم أشعاره دون تفكير أو تدبير[٣٣].

ولوحظ أن أيسخولوس لا يذكر الأبطال الإغريق بالإسم فى هذه المسرحية. وليس السبب الوحيد فى ذلك أنه يتحاشى إثارة مشاعر الغيرة والفرقة بين محاربى بنى قومه الإغريق. إذ يبدو لنا أن أيسخولوس بذلك كان ينشد السمو فوق كل ما هو مألوف. وكان يرمى إلى أن يحيط مسرحيته بجو من الوقار وبعض الإبهار المتمثل فى تقديم مشاهد عجيبة من بلاد أجنبية غريبة. كان المسرح قبل أيسخولوس لا يقدم سوى الأبطال الأسطوريين والآلهة. أما إذا نزل إلى مستوى تقديم أفراد من البشر فلا أقل من أن يحتفظ لهم بالعظمة والأبهة، بتجنب ذكر الأماكن والأسماء الشائعة، ومحاولة إختيار كل ما هو عجيب غير معروف أو مألوف. وهذا بالضبط ما حاول أن يفعله كل من راسين وشيللر وجوته وغيرهم إبان عصر النهضة وسار على نفس الدرب بريخت فى القرن العشرين. ويدلل أيسخولوس نفسه على أنه يفعل ذلك عن عمد، لأنه فى مقابل تجاهل أسماء الأبطال الإغريق يذكر قوائم كاملة من أسماء الفرس. كما يجعل الجوقة - المكونة من شيوخ فارس - تخاطب الملكة أتوسا قائلة «يازوج وأم إله» (بيت ١٥٧). وعندما يظهر شبح داريوس لا تجرؤ الجوقة على النظر فى عينيه ولا حتى مخاطبته وجها لوجه (أبيات ٦٩٤ - ٦٩٦). وفى المشهد الختامى (بيت ٩٠٨ - ١٠٧٦) ينخرط إكسركسيس - الملك العائد مهزوما - مع الجوقة فى صرخات ألم وندم وأسى تصاحبه - بالقطع - موسيقى بربرية وحشية. وقد يكون الهدف من هذا المشهد هو إظهار الضعف الفارسى.

وقبل أن نختم حديثنا عن «الفرس» نود التنويه إلى أن أيسخولوس - مثل شكسبير فيما بعد - لا يحفل كثيرا بالدقة التاريخية الصارمة، بل ويقع فى خطأ الخلط الحضارى والزمنى. لأنه يجعل الفرس يتضرعون لآلهة تحمل أسماء إغريقية، فهم يصلون لزيوس وهرميس وأبوللو (أبيات ٢٠٥، ٥٣٢، ٦٢٩، ٩١٥). بل إن تمثالا للإله الأخير وعلى نحو إغريقى قح يقف أمام القصر الملكى الفارسى. كما أن القرابين المقدمة لشبح الملك داريوس (أبيات ٢٠٥، ٦٠٧ وما يليه) إغريقية وليست فارسية.

عرضت مسرحية « السبعة ضد طيبة » عـام ٤٦٧ ومـوضوع الثـلاثية الـتراجيدية التى جاءت هذه المسرحية فى إطارها هو اللعنـة الـتى أصـابت آل لايـوس. وفى « لايوس » أولى مسرحيات هذه الثـلاثية يشرح المؤلف سـبب اللعنـة وأس الفسـاد. وفيها تنذر نبؤة دلفى هذا الملك بالقول أنه « إذا مات بدون خلف فسينقذ المدينـة » (راجع « السبعة » بيت ٧٤٥ ـ ٧٥٠). بيد أن لايـوس ضرب بهـذا النـذير عـرض الحائط وأنجب ولدًا (سيحمل إسم أوديب فيما بعد)، وألقـاه فى العـراء فـوق جبـل كيثايرون وهكذا حقت عليه اللعنة من أرباب السماء. وفى المسرحية الثانية « أوديب » بدأت اللعنة تحدث أثارها الوخيمة، إذ قتل أوديب أبـاه وأصـبح ملـكا على طيبـة وتزوج أمه. وفعل كل ذلك دون علم، فلما إنكشفت له حقـائق الأمـور فقـأ عينيه ولعن ولديه إتيوكليس وبولينيكيس متنبأ لهما بمصـير سىء حـين قـال لهما « ستقتسمان التركة بحد السيف لكى يتساوى نصيب كل منكما مع الآخـر » (« السـبعة » أبيـات ٧٧٨ - ٩٧١، ٩٠٨). وهذه اللعنة هى الـتى تنشـط فى مسرحيـة « السـبعة ». فإتيوكليس الذى هو الآن ملك طيبة لم يتنازل لأخيه عن الحكم عندما جـاء دوره، مما إضطر الأخير لأن يهاجم المدينة مستعينا بستة قواد من أرجوس. ويقتـل الأخـان كل منهما الآخر، وهذا هو النصيب المتساوى الموعـود على لسـان أبيهما لـكل منهما، إنه الموت على أسوار طيبة فى وقت واحد.

وكان من الممكن أن تنتهى المسرحية بمـوت الأخـين، بيـد أن المؤلف يضـيف مشهدا آخر تعلن فيه أنتيجونى عزمها على دفن أخيها بولينيكيس رغـم صـدور أمر رسمى عن شعب طيبة يمنع دفنه. ويرى بعض النقـاد أن هـذا المشـهد مقحـم على المسرحية، وأن الذى أضافه يقلد مسرحية « أنتيجونى » لسـوفوكليس. ويسـتند هـؤلاء النقاد ليس فقط على أن هذا المشهد يفسد نهاية الثلاثية التراجيدية، بل أيضـا على حقيقة أنه فى حالة عرضه يحتاج إلى ثلاثة ممثلين. ويرد نقاد آخرون على ذلك بـأن الدارس المدقق لا يجد بادرة إقحام فى هذا المشهد، كما أن مسـألة أنـه يحتـاج إلى ممثل ثالث غير مستعصية على الحل. إذ لوحظ أن دور إيسمينى (الممثل الثـالث) فى هذا المشهد صغير جدا ويمكن أن يقوم به واحـد مـن الممثلـين الإضـافيين أو الإحتياطيين (Parachoregemata) الذين كانوا تحت طلب شعراء الـتراجيديا. ويلاحظ

أن الأمر بعدم دفن بولينيكيس ينسب إلى كريون عند سوفوكليس، بينما هو صادر عن شعب طيبة عند أيسخولوس فى «السبعة» (أبيات ١٠٠٥ ـ ١٠٠٦)، مما يتعارض مع أن يكون هذا المشهد تقليدا لمسرحية سوفوكليس. ويمكن الرد على الإنتقادات الموجهة لهذا المشهد الإضافى بتبنى أسس جمالية. حقا إنه يتعارض بعض الشيء مع إتساق البناء الثلاثى، لأنه ينذر بمصائب لاحقة بدلا من التعليق أو تعميق المصائب السابقة. غير أن هذا المشهد فى نفس الوقت يقدم صورة مناقضة لما سبق، ومن ثم يضيف معنى جديدا للكوارث التى وقعت. وبعبارة أخرى يقول لنا هذا المشهد أنه إذا كانت أحداث الثلاثية التراجيدية حتى الآن قد قامت على نظام الجريمة والعقاب بجريمة أخرى، مما أدى إلى الحقد الأسود الموروث فى قلب الأخين المتحاربين، فإن شجاعة وحنان أنتيجونى الأخويين يضيئان بعض الشيء هذه الصورة القاتمة، ويشعان بصيصا من الأمل حول مصير هذه الأسرة المنكوبة.[٣٤]

وتعد مسرحية «السبعة» مثلا جيدا على المرحلة الإنتقالية فى مسرح أيسخولوس من الغنائية الملحمية إلى الدرامية الناضجة. ولو أننا نتحفظ على رأى ڤيرال (A.W. Verrall) فى مقدمته لهذه المسرحية، إذ يعتبرها من حيث إحكام الحبكة الدرامية أفضل المسرحيات الإغريقية طرًا فيما عدا «أوديب ملكا» لسوفوكليس[٣٥]. فنحن من جانبنا نرى فى هذا الرأى مغالاة لا داعى لها، لأن الجزء الأكبر من المسرحية لا يزال غنائيا وصفيا أى سرديا ملحميا. يضعنا أيسخولوس منذ البداية فى قلب مدينة محاصرة وفى جو ملىء بالإشاعات والمحاذير وتأتى أغانى ورقصات الجوقة لتعبر عن الخوف الهستيرى أو الهلع الجنونى الذى يستولى على قلب نساء المدينة. ثم تتوالى أحاديث وخطب مفعمة بروح البلاغات العسكرية المبالغ فيها، حيث توصف إستعدادات المهاجمين والمدافعين. وفجأة يتقدم الحدث نحو الذروة وتتوالى الأحداث بسرعة عندما يعلن إتيوكليس قراره بمواجهة أخيه ويندفع نحو المعركة وتصل الأخبار بعد ذلك من الميدان. وتظهر على المسرح جثتا الأخين المقتتلين وتنتهى المسرحية ببكاء الأختين ـ أنتيجونى وإيسمينى ـ وبمشهد البطولة الناشئة الذى تعلن فيه أنتيجونى الصبية قرارها بدفن أخيها.

إنها إذن مسرحية حربية «مفعمة بآريس» إله الحرب (Areos meston) على حد

قول القدامى وفى مقدمتهم أريستوفانيس.[٣٦] بيد أن المشهد الذى جذب إنتباه النقاد أكثر من غيره هو الذى يرد فيه وصف الأبطال السبعة المهاجمين والمدافعين. فالرسول يصف كل قائد من القواد الأرجيين الستة القادمين مع بولينيكيس، وفى كل مرة يجيبه إتيوكليس بحديث مساو فى الطول لحديثه ويصف فيه البطل الطيبى المقابل. وتنتهى الثنائيات الحوارية هذه بأغنية للجوقة تأتى كختام موسيقى لبيان عسكرى. وهكذا نجد هذا المشهد (epeisodion) مكونا من سبعة أجزاء متساوية ومتسقة، ولكنه على أية حال ليس دراميا من حيث النغمة الأساسية. بدليل أنه كان موضع إنتقاد شديد من قبل القدامى والمحدثين على حد سواء. وكان أول المنتقدين هو يوريبيديس الذى فى مسرحية «الفينيقيات» (أبيات ٧٤٩ ـ ٧٥٢) تحاشى أن يورد وصفا مطولا ومماثلا، وذلك فى مشهد بمسرحيته يجرى بين أنتيجونى والحارس الذى يرى الجيوش الأرجية من فوق القلعة. لقد إعتبر يوريبيديس هذا الوصف الطويل عبثيا أو منافيا للتوتر الدرامى المطلوب ولا سيما أن الأعداء على الأبواب. ومهما قيل عن وصف أيسخولوس للجيوش السبعة فى الطرفين، فإن أحدًا لا ينكر أنه وصف أخاذ ودقيق وأبعد ما يكون عن أن يثير الملل. ومما لا شك فيه أن الجوقة كانت تواكب هذا الوصف بالرقصات التعبيرية المناسبة، مما أعطى لتيليستيس (Telestes) ـ راقص أيسخولوس ـ فرصة كبيرة لإبراز مواهبه وإحراز مزيد من الشعبية والشهرة، لأنه فى عرض صامت قد عبر عن صخب المعركة الملتهبة.[٣٧]

وبالنسبة لمسرحية «بروميثيوس مقيدا» لا نعرف تاريخا محددا لعرضها بيد أن بعض النقاد وفى مقدمتهم هيج يأخذون من الإشارة الواردة فى المسرحية (بيت ٣٦٦ ـ٣٧٢) إلى بركان أيتنا الذى وقع عام ٤٧٥، بالإضافة إلى حقيقة أن المشهد الإفتتاحى يستلزم وجود ثلاثة ممثلين، دليلاً على أن عام ٤٦٨ هو التاريخ المرجح لعرض هذه المسرحية. ويقولون إن أسلوب المسرحية يوحى بأنها تالية لمسرحية «السبعة»، وأنها من مسرحيات أيسخولوس المتأخرة بصفة عامة. ويقول هيج كذلك أنه لا تثار شكوك كثيرة حول أن هذه المسرحية كانت جزءاً من ثلاثية تراجيدية، ولا حول أنها كانت الأولى فى هذه الثلاثية، وتتلوها «بروميثيوس طليقا» و «بروميثيوس سارق النار». ويضيف هيج القول بأن النقاد كانوا فى السابق يظنون

أن « بروميثيوس سارق النار » هى أولى الثلاثية على أساس أنها تضع البداية أى أسباب العداوة بين البطل وزيوس. ولكن هذه الأسباب - برأى هيج - تطرح فى « بروميثيوس مقيدا » بحيث يصبح من العسير تصور وجود مسرحية سابقة لها. يضع هيج إذن « بروميثيوس سارق النار » على أنها المسرحية الثالثة لا الأولى فى الثلاثية. وهو يرى أنها كانت مسرحية ذات طابع محلى ووطنى بالنسبة لأثينا، إذ أنها تخلد ذكرى تأسيس عبادة بروميثيوس سارق النار فى هذه المدينة. ذلك أن بروميثيوس حامل لقب « سارق النار » (Pyrophoros) كان يعبد فى أثينا بشئ من التقديس الخاص. وتكريما له كان يعقد سباق لحاملى شعلات النار. وقيل كذلك إن أثرا لقدمه العملاقة كان لا يزال يرى فوق صخرة الأكروبوليس. بل كان هناك ما يخلد قصة تصالحه مع رب النار والبراكين هيفايستوس فوق مذبح المعبد المقام هناك للربة باللاس أثينة. وهذه الحقائق كلها - برأى هيج - يمكن أن تشكل فى مجموعها المادة الخام لمسرحية ختامية بعنوان « بروميثيوس سارق النار » وتشبه إلى حد كبير « الصافحات »، التى تختم الثلاثية الأوريستية، حيث يقام فى نهايتها معبد خاص لهؤلاء الربات عند سفح الأكروبوليس(٣٨).

بيد أن كلا من ويست (M.L. West) وجريفيث (M.Griffith) وتابلين (O.Taplin) قد أعادوا إحياء الشكوك مؤخرا حول ترتيب مسرحية « بروميثيوس مقيدا » فى الثلاثية، بل وحول نسبة هذه المسرحية لأيسخولوس أساسا. ويؤرخ ويست هذه المسرحية بما بعد عام ٤٤٠ بقليل، أى بعد موت أيسخولوس بحوالى ستة عشر عاما، ويرى أن « بروميثيوس سارق النار » هى الأولى وتتلوها « بروميثيوس مقيدا » ثم « بروميثيوس طليقا ». ويربط بين هذه الثلاثية ونظرية بروتاجوراس عن الحضارة ومعبد هيفايستوس الأثينى الذى شرع فى بنائه عام ٤٤٩ وإكتمل عام ٤٤٠، حيث عقدت مهرجانات ضخمة شملت طقوس عبادة النار الفخمة وحيث تم الصلح بين بروميثيوس وهيفايستوس.(٣٩)

وموضوع « بروميثيوس مقيدا » هو عقاب هذا البطل من سلالة المردة التيتانيس الذى أثار البشرية وأيقظها من سباتها وأغاثها من وحشيتها، إذ علم الإنسان فنون النار متمردا بذلك على أوامر زيوس رب الأرباب. فبسبب هذه الجريمة يقيد

بروميثيوس بالأصفاد ويربط إلى ظهر صخرة بجوار المحيط عند نهاية العالم، ثم يلقى به إلى أعماق الجحيم تارتاروس فيما بعد. ولكن يفهم مما يرد فى المسرحية ما يبشر بأن هذا البطل سيطلق سراحه مرة أخرى على يد أحد أحفاد إيو. إذ سيضطر زيوس إلى الإفراج عنه فى مقابل الكشف عن سر خطير يترتب عليه مستقبل عرش زيوس نفسه (أبيات ٧٥٥-٧٧٥). ومن ثم فالمرجح أن الإفراج عن البطل يقع فى مسرحية «بروميثيوس طليقا»، وفيها لا يزال المشهد فوق صخرة القوقاز حيث يظهر بروميثيوس مقيدا بعد أن أحضر ثانية من أعماق تارتاروس. ويبدأ الحدث باقتراب الجوقة المكونة من أفراد سلالة التيتانيس الذين أتوا من كل حدب وصوب لكى يواسوا بروميثيوس. فيحكى لهم الأخير قصة آلامه والنسر الذى أحاله زيوس عليه ليتغذى على كبده. إذ كان ينهشه نهارا حتى يأتى عليه، ثم يعاد خلقه من جديد ليلا ليأتى النسر فى اليوم التالى فيجد ما يلتهمه وهكذا ليظل عذاب بروميثيوس أبديا. ثم يظهر هرقل الذى بعد أن يسمع نبؤات تتحدث عن أعماله الخارقة ومغامراته المستقبلية من بروميثيوس يصوب سهامه إلى النسر فيرديه قتيلا. ويحذر بروميثيوس زيوس من مغبة زواجه من ثيتيس ويهدئ من غضبه. ولقد إستطعنا أن نجمع هذه المعلومات عن هذه المسرحية المفقودة من الشذرات المتبقية منها. حيث عرفنا كذلك أن بروميثيوس يلعب فى هذه المسرحية -كما فى «بروميثيوس مقيدا»- الدور الرئيسى كما أن الجوقة فى كليهما متعاطفة معه. وأما وصف أعمال هرقل فى «بروميثيوس طليقا» التى تقع معظمها فى الغرب -فهى توازى وتقابل مغامرات إيو- التى تجرى بالشرق -فى مسرحية «بروميثيوس مقيدا».

وتبرز مشكلة مستعصية أمام دارسى ونقاد أيسخولوس، وتتمثل فى صعوبة تبرير سلوك زيوس الكريه فى «بروميثيوس مقيدا» المسرحية الكاملة والوحيدة التى وصلتنا من هذه الثلاثية موضوع حديثنا. فرب الأرباب يعاقب بقسوة لا مثيل لها بطلا قدم خدمة جليلة للبشرية. وليس ضروريا أن يعلل الإعتراض على صورة زيوس هذه بالقول إنها تصطدم بمشاعر الجمهور الأثينى المتفرج. لأننا سنلاحظ أن آلهة الإغريق فى الأسطورة والأدب -ومنذ هوميروس وبفضل إتجاهه الأنثروبومورفى- يعانون من نفس الأهواء والأخطاء والانفعالات المتناقضة التى يخضع لها البشر. ومن ثم فإن

تصوير زيوس حاكم السماء كطاغية يبطش ببطل خير لن يكون مفاجئا أو مناقضا للضمير الدينى الأثينى. بيد أن المشكلة الحقيقية التى تواجهنا هى كيف نجعل هذه الصورة ـ مألوفة كانت أو غير معروفة ـ تتسق وتنسجم مع الفكرة الأساسية التى يقوم عليها مسرح أيسخولوس برمته، أى أن زيوس يمثل ويجسد صورة العدالة المطلقة فى الكون. والحل الذى لجأ إليه معظم النقاد هو أنه لا حل لهذه المشكلة، أى أن الحل الذى كان يمكن قبوله قد فقد مع المسرحيتين الأخريين. ومن قائل بأن الحل المطروح فيهما كان يشبه الحل الموجود فى «الصافحات» بالنسبة للثلاثية الأوريستية، أى أن أيسخولوس فى الثلاثية البروميثية يطرح فكرة إنتصار مبادئ جديدة على مبادئ أقدم وهو يفعل ذلك بالتدريج. إلى آخرين يقولون إن الثلاثية تصور إنتصار آلهة الأوليمبوس المعتدلين على آلهة الأرض الوحشيين. وهذا رأى من العسير الدفاع عنه فى ضوء معطيات «بروميثيوس مقيدا»، حيث نجد كل الصفات الحميدة تقع من نصيب بروميثيوس لا زيوس. وهناك من يقولون بأن الثلاثية البروميثية ترسم مراحل تطور شخصية زيوس نفسه. فالمسرحية الأولى التى وصلتنا تصوره حاكما جديدا إستولى على العرش مؤخرا ويفرض سلطانه بالقوة التى لا تخلو من قسوة وظلم. وفى المسرحيات التالية يمر بمراحل تطهيرية أخرى ستأخذ عصورا بأكملها. ولكن مثل هذا التصور يستوجب وجود بعض التمهيد فى المسرحية الأولى، وهو ما لا نعثر له على أثر.[٤٠]

وعاب بعض النقاد على أيسخولوس أنه لم يفلح تماما فى الجمع بين أفكاره العصرية ومعطيات الأسطورة التقليدية. وبعبارة أخرى يقولون إن أيسخولوس ركز إنتباهه على بروميثيوس ورسم شخصيته الدرامية بعناية فائقة، فى حين ترك زيوس بمسرحيته يظهر بالصورة التقليدية البدائية فى الأساطير. ولا ينفرد أيسخولوس بمثل هذا التفاوت المعيب ونضرب أمثلة عليه من الأدب العالمى والإنسانى فنذكر سوء المعاملة التى لاقتها ديدو الرقيقة على يد أينياس بطل ملحمة «الإينيادة» لفرجيليوس. وفى «الفردوس المفقود» لميلتون نجد الشيطان «ساتان» ـ وهو ما يقابل بروميثيوس هنا ـ يتمتع بإرادة لا تقهر وشجاعة لا تعرف الإستسلام مما دفع شيللى للقول بأنه، أى هذا الشيطان، هو البطل الحقيقى للملحمة. ومهما قيل عن مسرحية

أيسخولوس «بروميثيوس مقيدا» فهى بلا جدال تقدم فكرة البطل الذى يضحى بنفسه فى سبيل تقدم البشرية، وهى فكرة فى حد ذاتها كفيلة بتخليد المسرحية ومؤلفها. علاوة على ذلك فيمكن إعتبار هذه المسرحية معالجة درامية لصراع الإنسان مع قدره، أو كفاح المضطهد فى سبيل الحرية ضد الطغيان. إنها إذن مسرحية تستولى على إعجابنا وتشد إنتباهنا من أية زاوية نظرنا إليها. المهم أن ندرك أن كل هذه الزوايا لم تكن غائبة عن ذهن مبدعها كما قد يظن البعض. بل إن هذه المسرحية هى أكثر مسرحيات أيسخولوس شهرة بين المحدثين. وفى هذا الصدد نذكر أن شيللى كتب مسرحية تكمل قصتها وأعطاها عنوان «بروميثيوس طليقا»، وكأنه يتخيل المسرحية الثالثة فى الثلاثية. ونظم اللورد بايرون قصيدة عن موضوعها وإعترف بأن هذه المسرحية الايسخولية قد أثرت فى كل ما كتبه. ولقد شرع جوته فى نظم مسرحية يعارض بها مسرحية أيسخولوس ولكنه تركها ناقصة. وهناك العديد من المسرحيات التى يحاول مؤلفوها تقليد أيسخولوس ولكنهم أقل أهمية وأكثر عددا من أن نرصدهم هنا.[٤١]

وقبل وفاته بعامين أى عام ٤٥٨ عرض أيسخولوس الثلاثية الأوريستية «أجاممنون» و«حاملات القرابين» و«الصافحات» أو «ربات الصفح» مع المسرحية الساتيرية «بروتيوس»، وكانت الرباعية كلها تسمى «الأوريستيا». ولا ندرى ما إذا كانت هذه التسمية من قريحة أيسخولوس أم لا، ولكن أريستوفانيس يعرفها على أية حال ويذكرها فى «الضفادع» (بيت ١١١٩). ولأن المسرحية الساتيرية «بروتيوس» لم تصلنا فإننا لا نعرف محتواها ولا علاقتها بالثلاثية التراجيدية، وإن كان من المحتمل أنها تتناول موضوع مينيلاوس أخى أجاممنون، وكيف أنه ألقى القبض عليه عندما ذهب إلى الشاطئ المصرى فتم إنقاذه بعون إله البحر بروتيوس.

وموضوع الثلاثية الأوريستية ـ مثل الثلاثية الأوديبية ـ هو توارث اللعنة، لقد بذر أتريوس بذور اللعنة الأولى عندما قتل أبناء أخيه ثيستيس. وزاد أجاممنون الطين بلة عندما ذبح إبنته إفيجينيا مضحيا بها كقربان للآلهة فى سبيل مجده الحربى. وهاهى الثلاثية الأوريستية تعالج نتائج تراكم اللعنة فكليتمنسترا تستغل غياب زوجها وتعشق إبن عمه العدو اللدود أيجيسثوس. وبالتعاون مع الأخير تقتل هذا الزوج لدى عودته

من طروادة منتصرا وجالبا السبايا، وعلى رأسهن كاسندرا بنت ملك طروادة برياموس وعشيقة أبوللون. ويقتل أوريستيس الزانيين القاتلين أى أمه وأيجيسثوس إنتقاما لأبيه أجاممنون، وبذلك تتلوث يده بدم أمه ويعرض نفسه لإنتقام الإيرينيات وهن الربات المتخصصات فى تعذيب من يسفك دم ذوى القربى، يتحلقن حوله ويطاردنه فى كل مكان حتى فى معبد دلفى. وينتهى المطاف بأوريستيس فى أثينا حيث تعقد له محاكمة فى الأريوباجوس برئاسة الربة أثينة وهناك تبرأ ساحته.

وجاءت أول إشارة لهذه الأسطورة فى «الأوديسيا» (الكتاب الأول بيت ٣٥ وما يليه، والثالث ٢٦٣ وما يليه، والرابع ٥٢١ وما يليه، والحادى عشر ٤٠٩ وما يليه). ولكنها فى إطار الملحمة الهومرية ليست سوى قصة شهوة وقتل وإنتقام لا أكثر. ولقد عالج ستسيخوروس الأسطورة بالتفصيل فى قصيدته الغنائية الطويلة «الأوريستيا» التى سبق أن تناولناها فى الباب الثانى. وتطرق إلى نفس الأسطورة الشاعر أجياس (Agias) فى «عودة أبطال طروادة» (Nostoi)، وهى إحدى ملاحم الحلقة الملحمية. بيد أننا لا نعرف تفاصيل كافية عن هاتين الروايتين فيما عدا أن موضوع ندم أوريستيس أصبح بارزا وأن روح أمه المقتولة صارت تطارده وتلاحقه أينما حل أو رحل. وفى البيثية الحادية عشر لبنداروس (بيت ٢٥ وما يليه) وردت إشارة عابرة لموضوع الإنتقام لإفيجينيا التى ذبحت كقربان على أنه الدافع الرئيسى للجريمة التى إقترفتها كليتمنسترا. وهذا يعنى أن الشهوة لم تكن دافعها الوحيد برواية ورأى بنداروس. ومع أننا لا نعرف أكثر من ذلك عن الأسطورة، إلا أن هذا القليل الذى نعرفه يكفى لتوضيح أنها كانت أسطورة ذائعة ومتداولة فى الأدب قبل أن يصوغ ايسخولوس ثلاثيته الخالدة.

ولكن المغزى الأخلاقى للأسطورة هو بلا أدنى شك من إبتداع أيسخولوس. فعلى يديه أصبحت قضية الجريمة والعقاب هى العنصر البارز والركيزة الأساسية. ففكرة الثلاثية الأوريستية تتلخص فى أن جريمة وقعت فى الماضى البعيد ولابد من عقاب المجرمين الآن ولو بتعذيب أبنائهم وأحفادهم. وبعبارة أخرى لقد أسيل دم منذ زمن بعيد وهو يستيقظ الآن ويطالب بالإنتقام لنفسه دون هوادة. ويلاحظ أن

الحدث الدرامى فى «أجاممنون» بسيط لا تعقيد فيه. فالمشاهد تتوالى وتصعد بالمأساة إلى الذروة دون عوائق. هاهو الحارس فى مطلع المسرحية يزرع الشكوك حول سكان قصر أجاممنون، وبعده تأتى الجوقة لتعبر عن مخاوفها وترفض تصديق أنباء الرسول عن مقدم أجاممنون منتصرا. وعندما يصل الأخير تستقبله زوجته بترحاب الخداع ونفاق الخيانة، وبذلك تنمو الشكوك وتزداد المخاوف من وقوع الكارثة. ثم يأتى هذيان كاسندرا وتنبؤاتها التحذيرية بمثابة الزيت الذى يصب على جمرات النار فيوقظها لتشتعل ويتوهج أوارها. ذلك أن أجاممنون يضيف إلى جرائمه السابقة - ذبح إفيجينيا وهجر الزوجة لمدة عشر سنوات فى طروادة - جريمة أخرى، إذ يحضر إلى منزل الزوجية عشيقته الطروادية. ويهدف المؤلف بذلك إلى تقليل شعورنا بالغضب عندما يقتل أجاممنون. فتثبيت أنظارنا على ذنوب هذا الملك يمهد لقتله على يد كليتمنسترا زوجته وعشيقها. أما تنبؤات كاسندرا فتربط بين جرائم أتريوس فى الماضى البعيد والجرائم التى على وشك أن تقع الآن. كما أن رد فعل شيوخ أرجوس - الجوقة - غير المتكافئ والطنان يعد عنصرا نصف كوميدى يهدف به أيسخولوس إلى تخفيف حدة التوتر، ويشبه إلى حد ما حديث الحارس قبل إكتشاف مقتل ماكبث عند شكسبير.

ويظهر الجزء الأخير من «حاملات القرابين» براعة أيسخولوس فى إستخدام الحيل الدرامية وإدارة الأحداث على نحو لم يسبق له مثيل. والخداع الذى تمارسه المربية إزاء أيجيسثوس (أبيات ٧٣٤ - ٧٨٢) هو أول مثل قديم لما سيصبح فيما بعد عاديا ومألوفا فى مسرحنا الحديث. بيد أن الجزء الأول من المسرحية نفسها يكاد يخلو من الحدث الدرامى ويكاد لا يتعدى مرثية (kommos) أو بكائية يشترك فيها أوريستيس واليكترا والجوقة حول مقبرة أجاممنون. وبلغ من طول هذا الجزء أن شكك بعض النقاد فى ضرورة وجوده. ولكن هؤلاء النقاد ينسون أن هذه المسرحية كتبت للعرض لا للقراءة، وفى عرضها لا يمكن أن نخرج بنفس الإحساس الذى خرجوا به من قراءتها أى الملل. ذلك أن مشهد القبر وحوله الجوقة بملابس الحداد وبكاء أوريستيس واليكترا وتعرفهما على بعضهما البعض، وحدوث كل ذلك بمصاحبة الرقصات المناسبة والموسيقى لا يمكن أن يترك أى مجال للملل.

ومن الرسوم على الأوانى الأثرية يظهر أوريستيس وهو يطعن صدر أيجيسثوس بالبلطة، بينما تحاول كليتمنسترا أن تطعن إبنها المهاجم ببلطة أخرى من الخلف. ويتكرر هذا المنظر كثيرا فى رسوم الأوانى مما يوحى بأنه يعكس الروايات القديمة المتداولة حول الأسطورة. وهذا يعنى أن الزانيين القاتلين قد قتلا معا فى صراع مختلط ومتشابك. ولقد غير أيسخولوس فى هذا المشهد بمسرحية «حاملات القرابين» لأنه وإن إحتفظ بالبلطة (pelekys بيت ٨٨٩) كسلاح تحمله كليتمنسترا، إلا أنه جعل عملية قتل أيجيسثوس تتم أولا، وذلك لكى يتسنى له أن يقدم مشهدا حواريا بين الإبن وأمه مما يعمق دراميا تأثير جريمة قتل الأم.

ويتجلى أثر ذلك التعميق فى «الصافحات» فرغم أن قتل أوريستيس لأمه قد تم بناء على أوامر من أبوللون ومع أنه محق فى ذلك، إلا أنه بهذا الفعل العنيف قد عرض نفسه للعقاب طبقا لفكرة العدالة الإغريقية التقليدية، ومؤداها أن سفك دم الأم ليس بالذنب الذى يغتفر، وهذا ما تصر عليه ربات الإنتقام. وعندما يصل أوريستيس إلى دلفى يطهره أبوللون ومع ذلك تلاحقه ربات الإنتقام حتى أثينا. وعند محاكمته أمام الأريوباجوس حيث تقف ربات الإنتقام موقف الإدعاء ويقف أبوللون موقف الدفاع تتساوى أصوات أعضاء المحكمة. ولكن أوريستيس يفوز بالبراءة بفضل كون الربة أثينة - رئيسة المحكمة - قد صوتت إلى جانبه فرجحت كفة البراءة على كفة الإدانة رغم تساوى الأصوات. وهو مبدأ تشريعى يؤخذ به إلى يومنا هذا.

وفى هذه المسرحية «الصافحات» ينتقل إهتمام أيسخولوس من الشخصيات إلى الأفكار والمبادئ. إن تبرئة أوريستيس وتحول ربات الإنتقام والعذاب إلى ربات رحمة وصفح يوحيان بالمغزى النهائى للمسرحية، أى أفضلية الرحمة على تطبيق قوانين العدالة الصارمة ودون تأكد ما إذا كانت ستصيب من هو برئ. ولما كان معبد ربات الصفح يقع فعلا على سفح الأريوباجوس فإن خروج ربات الصفح - أى الجوقة - فى نهاية المسرحية من الممر الغربى لمسرح ديونيسوس يخلق تأثيرا بأنهن يتجهن فعلا إلى معبدهن. ولا ينكر أحد مبلغ تأثير هذا المشهد أو الموكب على نفوس الجمهور الأثينى، فهو مشهد يربط الماضى الأسطورى بالحاضر الواقعى.

ولقد بذل أيسخولوس أقصى ما فى وسعه لكى يظهر ربات الإنتقام فى أبشع

صورة، فألبسهن ملابس سوداء وجعل خصلات شعرهن أفاعى تتلوى وغطى الأقنعة على وجوههن بالدم[٤٢]. وروى أن منظرهن كان من البشاعة بحيث أن الأطفال فى صفوف المتفرجين قد أصابهم الذعر إلى حد الإغماء أو الغيبوبة. أما النساء الحوامل فقد وضعن حملهن قبل الآوان، أى أجهضن[٤٣]. وقيل إن هذا هو السبب الذى حال دون أن يعاد عرض هذه المسرحية مرة أخرى.

والأسطورة ـ كما نعرف ـ تمثل الجانب النظرى فى العقيدة الدينية الإغريقية. ولقد عالج أيسخولوس الأساطير فى تراجيدياته بشئ من الورع. فهو يرى أن وظيفة الشاعر الدرامى أن يقدم هذه الأساطير على نحو لائق ومؤثر بهدف السمو بعقول المتفرجين عن طريق تقديم صورة مثالية للعالم البطولى. وإنطلاقا من هذا المفهوم الأيسخولى للتراجيديا لا يتوقع المرء أن يكون أيسخولوس مثل شكسبير فى نظرته لرسم الشخصية. فالأخير يرى أن رسم الشخصية هو بمثابة «أن تمسك المرآة للطبيعة»، ولكن أيسخولوس فعل خلاف ذلك لأنه قدم على مسرحه مخلوقات بشرية تتميز بقوة مثالية وفخامة علوية. الأبطال والآلهة فى المسرح الأيسخولى مقتبسون من العالم البطولى الملحمى القديم، فلهم نفس السمات الرئيسية المتمثلة فى القوة والشجاعة اللتين تفوقان كل المقاييس البشرية، ويتمتعون كذلك بإرادة صلبة لا تعرف اللين وبقدرة على التحمل بلا حدود. إنهم إلى درجة كبيرة فى مأمن من نقاط الضعف البشرية فلا وجود لقوة أرضية تقدر على قهرهم، ولا تستطيع الإغراءات مهما كانت أن تثنيهم عن المضى فى طريقهم. هاهو بروميثيوس يعانى أشد ألوان العذاب طيلة ثلاثين ألفا من الأعوام، ويفضل ذلك على الرضوخ لمشيئة زيوس رب الأرباب. ويرفض بروميثيوس بإزدراء كل عروض الوساطة ويواجه زبانية الإنتقام والتعذيب بكبرياء وأنفة. حتى كليتمنسترا عشيقة أيجيسثوس وقاتلة زوجها أجاممنون تلك المرأة الخئون تتمتع بقامة ضخمة وترفع رأسها شامخة، حيث لا نجد فى ملامحها ما ينم عن ضعف أو تردد الزانيات، بل حلت محل هذه المشاعر أحاسيس الكراهية، والتشفى ببرود ونشاط حذرين. إنها لا تشعر بأية بادرة للندم وتواجه قدرها دون وجل. وعندما تسمع بموت عشيقها وشريكها فى كل الجرائم تتسلح فورا بالبلطة لتواجه الأعداء، فلما إكتشفت أنه قد فات الآوان وأن كل شئ

قد إنتهى لا تبدر عنها أية كلمة أسى أو صرخة حزن. وبعد حوار سريع وقصير ولكنه صارم وحاسم بينها وبين أوريستيس تستسلم للمقدور دون أية همسة أو غمغمة (« حاملات القرابين » أبيات ٨٨٧ - ٩٣٠). ومع أن شخصية كليتمنسترا تتمتع بمواصفات تفوق البشر العاديين، إلا أنها لا تترك إنطباعا بأنها من الشخصيات التى من غير المحتمل تواجدها، بل تبدو إنسانًا طبيعيًا دون أن تتناقض مع عالم الأساطير القديم الذى يصفه أيسخولوس.

وكنوع من التلوين وحتى لا تسير مسرحياته على وتيرة واحدة أدخل أيسخولوس بعض الشخصيات الثانوية الأقل مستوى من حيث البطولة والعظمة. بل إنه قصد أن يرسم الجوقة - بصفة خاصة - على أنها أكثر إقترابا من المستوى البشرى، فهى بتكوينها هذا لا تنتمى إلى عالم البطولة القديم. ومن هنا يأتى الضعف البشرى اليائس الذى تتميز به عذارى طيبة فى « السبعة »، وكذا التعاطفُ الأنثوى الآدمى والحنان الرقيق من جانب عرائس البحر تجاه « بروميثيوس » مع أنهن ذات طبيعة إلهية مختلطة على الأقل. هاتان الجوقتان القريبتان من الطبع البشرى يناقضان الحدة والعنف فى شخصية إتيوكليس فى « السبعة » وبروميثيوس فى المسرحية التى تحمل إسمه عنوانا. وجبن أيجيستوس يأتى كالنقيض الشارح لشخصية كليتمنسترا بإقدامها « الرجولى » فى مسرحية « حاملات القرابين ». وكلمات حارس قصر « أجاممنون » فى مطلع المسرحية مليئة بالشكوك من متاعب المهنة وهى تماثل شكوى المربية فى « حاملات القرابين »، وكلاهما يهدف إلى تخفيف حدة الجو البطولى الرصين.

وتلعب المرأة دورا ثانويا فى مسرح أيسخولوس بصفة عامة وبإستثناء كليتمنسترا والجوقة فى « الأوريستيا » والجوقة فى « المستجيرات ». ولذلك نجد هذا المؤلف لا يلمس العواطف الناعمة والأحاسيس الرقيقة إلا لمسا خفيفا وسريعا. وهذا أمر ينسجم تماما مع طبيعة مسرح أيسخولوس الذى وضع نصب عينيه هدفا ساميا، وهو أن يرسم نماذج للفضيلة البطولية الصارمة وأن يكشف النقاب عن الحقائق الدينية. وعاب أريستوفانيس فى « الضفادع » (بيت ١٠٤٥) على أيسخولوس هذا الجفاف، حين أورد على لسان يوريبيديس القول بأن أيسخولوس لا يملك فى مسرحياته سوى « أقل القليل من إلهة الحب » وبالطبع لا يعنى هذا أن أيسخولوس كان عاجزا عن

تصوير العواطف الرقيقة بدليل أنه حين أراد ذلك فعله. فليس هناك أدق ولا أرق من وصفه لمينيلاوس وهو يتجول فى أسى عبر أبهاء القصر الذى هجرته زوجته هيلينى إلى طروادة، فلقد صار يكره مجرد النظر إلى «تماثيل أفروديتى» التى تذكره بها («أجاممنون» أبيات ٤١٤ ـ ٤٢٦). ولا أروع من وصف إيو لمتاعبها وآلامها كعشيقة معذبة لزيوس رب الأرباب («بروميثيوس» أبيات ٦٤٥ ـ ٦٥٧).

بيد أن عبقرية أيسخولوس تتألق بحق عندما يصف كل ما هو عجيب غير طبيعى، بل إنه يخلع على الكائنات الوحشية حياة ودفء الإنسانية. فربات العذاب والأشباح وكل ما يظهر فى الرؤى - مثل شياطين دانتى وأشباح أو ساحرات شكسبير - تعبر عن نفسها فى نغمة واقعية تجعلنا نقول إنه لو كان لهذه الكائنات وجود حقيق لما قالت غير الذى قالته فعلا. ولا يقل عن ذلك روعة وصف أيسخولوس لنوبات الجنون أو لحظات الإلهام والنشوة. وهنا نتذكر جنون كاسندرا التى تكشف على نحو متقطع قصة آل بيلوبس. وفى الحقيقة فإن هذه الشخصية وما تقول تعد من الإنجازات الضخمة فى عالم الفن المسرحى. ويمكن القول بأن التناقض بين ما تقوله فى عنف وجنون ودون وعى من جهة، وبين ردود الجوقة عليها فى ذعر وإستسلام من جهة أخرى، يحدث أثرا لا يماثله سوى ما نجد فى «ماكبث» لشكسبير عندما تقع الليدى ماكبث فريسة للندم[٤٤] وتأتى أقوالها فى تناقض مرسوم مع تعليقات الدكتور وإحدى السيدات.

يدور مضمون مسرحيات أيسخولوس بصفة عامة حول قضايا الدين والأخلاق ومصير الإنسان ونظام الكون. وإذا كانت أغانى الجوقة تمثل أفضل وسيلة فى يد الشاعر للتعبير عن آرائه الخاصة فى هذه القضايا المطروحة، فإن تحليل هذه الأغانى يعتبر خير مدخل لفهم مغزى هذه المسرحيات. ولو أن الحوار بين الشخصيات فى كثير من الحالات ينقل أيضا آراء الشاعر. وفى أواخر القرن السادس إبان سنوات أيسخولوس المبكرة إنتشرت جمعيات العقيدة الأورفية والأخوة البيثاجورية (الفيثاغورية) وهى مذاهب تدعو للتقشف وتقوم على تعاليم خاصة بفكرة الخلود. ولعل شيوع مثل هذه المذاهب ينهض دليلا على أن الديانة التقليدية الموروثة من هوميروس وهيسيودوس قد بدأت تفقد بعض سلطانها الشمولى. وفى هذه الفترة برزت أسماء

مفكرين مثل فيريكيديس وكسينوفانيس وطاليس وأناكسيماندروس. وكان لمثل هذه الأفكار بالطبع بعض التأثير على أيسخولوس الذى يصفه شيشرون - مبالغا - بأنه بيثاجورى (poeta Pythagoreus)[٤٥].

ويبدو أن أيسخولوس كان يهدف إلى عقد مصالحة بين العقائد الشعبية القديمة وهذا الفكر الفلسفى المتطور. ولقد نجح فى ذلك إلى حد بعيد لأنه أعاد صياغة الأساطير القديمة وخلع عليها ثوبا فضفاضا من الفخامة وقوة التأثير. ومما لا شك فيه أن هذا العمل قد أخذ منه جهدا جبارا، لأن الأساطير الإغريقية البدائية مزجت بين عناصر شتى فيها القبيح والجميل والمهذب الصقيل جنبا إلى جنب مع الوحشى العنيف. فكيف الوصول بهذه العناصر المتضاربة إلى بناء متكامل ومتسق؟ ولا يمكن أن نقبل التشكك أو التشكيك فى أن الديانة الإغريقية قد إرتفعت على يد أيسخولوس إلى مستوى عال من الوقار والأبهة لم يسبق لها عهد بها.

وأول ما يصادفنا فى مسرح أيسخولوس أنه يصور زيوس حاكما أعلى للكون أما الآلهة الآخرون إلا وزراء تابعون لحكومته. حقا أن لكل منهم سلطانه ونفوذه، قوته وهيلمانه، إلا أنهم جميعا إلى جواره يبدون كائنات ثانوية وينزوون إلى منطقة الظل حيث تتركز جميع الأضواء عليه هو. وبهذا يبدو كما لو أن زيوس إله وحدانى فهو ملك الملوك، رب الأرباب، وأفضل المباركين وأقدر الحكام القديرين («المستجيرات» أبيات ٥٢٤ - ٥٢٦). لا تعلو قوته قوة أخرى، فعله يسبق قوله (نفس المسرحية أبيات ٥٩٥ - ٥٩٩). يدبر كل شىء ويزن كل أمر بميزان حساس، ولا شىء يصيب البشر بغير مشيئته (نفس المسرحية أبيات ٨٢٢ - ٨٢٤). إنه هو نفسه الأرض والسماء، هو كل شىء وأكبر من كل الأشياء (شذرة ٧٠ ربما من مسرحية «بنات هيليوس»).

وهذه الصورة الوحدانية لزيوس تتعارض مع الصورة التقليدية، بل ومع بعض معطيات مسرحيات أيسخولوس نفسه. ولذلك قال بعض الدارسين إن هناك رؤية مزدوجة لأيسخولوس بالنسبة لزيوس، وجهها الأول وحدانى أما الثانى فوثنى تعددى. فزيوس الذى يوصف بأنه ملك الملوك ورب الأرباب وأقوى الحكام نجده فى البيت التالى لهذا الوصف عاشقا متيما بإحدى نساء البشر أى إيو، وجدًا لبنات داناؤوس

اللاتى يمثلن دليلا ماديا على هذا العشق (« المستجيرات » أبيات ٥٢٤ - ٥٣٧).
وقد يكون هذا التناقض أو التضارب وليد محاولة أيسخولوس مزاوجة الأسطورة القديمة مع الفكر الفلسفى العصرى. إذ من الخطأ إعتبار أيسخولوس مفكرا تقليديا أو سلفيا، بمعنى أنه قد قبل بكل الموروث الدينى. بل على العكس من ذلك فهو مثل بنداروس قد رفض كل ما هو بغيض أو غير محتمل لديه من التراث. وهذا لا يعنى بالضرورة أنه قد بذر الشكوك فى وجود الآلهة أو فى قدراتهم. ولكن زيوس ليس كما هو عند هوميروس حاكما هوائيا له نزواته الخاصة، بل هو إله لا يرتكب أفعال الظلم قط (« حاملات القرابين » بيت ٩٥٧). هناك قانون كونى للعدالة، أو بعبارة أخرى ترتيب أخلاقى يحكم العالم وينظمه ويخضع له زيوس نفسه. لنسمى هذا القانون « القدر » أو « القسمة » (Moira) أو المصير (Aisa) أو « العدالة » (Dike) أو حتى « الضرورة » (Anagke). وفى ظل هذا النظام الكونى للأشياء تأتى ربات الإنتقام الإيرينيات كأدوات فى يد العدالة تستخدم لعقاب الآثمين الظالمين. وهن يرتكزن فى سلطانهن على القدر، بل هن أخوات الأقدار. وعلى عاتق زيوس تقع مهمة إدارة قوانين العدالة والقدر. فهو الذى يكلف ربات الإنتقام بمختلف المهام التأديبية، كما أن ربة العدالة نفسها (Dike) هى إبنة زيوس العذراء. تتوسل الجوقة فى « حاملات القرابين » (أبيات ٣٠٦ - ٣٠٨) إلى هؤلاء الربات أى الأقدار « أن تنفذ بعون زيوس أحكام العدالة ». وإذا كانت مسرحية « بروميثيوس » تقدم صورة مغايرة لزيوس - الذى يجهل حتى معنى العدالة - فإن ذلك يمثل الإستثناء لا القاعدة. وجدير بالذكر أن ربات الإنتقام وآلهة العالم السفلى يمثلون السلالة الأقدم من سلالة زيوس وآلهة الأوليمبوس الجدد. ومن هنا فإن محاولة أيسخولوس رفع شأن زيوس هى خير دليل على أنه كان يفضل روح القانون ومبادئ الإنصاف على حرفية تطبيق التشريعات والقوانين العتيقة.

لقد تطرق كل من هوميروس وهيسيودوس لفكرة العدالة من قبل إلا أن أيسخولوس هو أول أديب يعطى لها الأولوية المطلقة فهى جوهر مسرحياته. فتطبيق العدالة الإلهية أمر لا مناص منه، وستتحقق هذه العدالة آجلا أو عاجلا. فعقاب الجريمة حتمى أو قدرى لأنه يدخل ضمن نظام الكون نفسه و « طالما بقى زيوس

على عرشه سيعانى المجرم الآثم » (« أجاممنون » أبيات ١٥٦٣ - ١٥٦٤). بيد أن عقاب الظالمين قد يستوجب أن يلم ببعض الضحايا من الأبرياء شيء من آثاره الجانبية، فالأبناء قد يتحملون وزر الآباء، لأن الظالم يورث اللعنة لذريته والجريمة تولد جريمة أخرى. وهذا يعنى أن توارث اللعنة - كجزء من نظام العدالة الكونى - هو منبع المأساوية عند أيسخولوس. ولا غرو فى ذلك فنحن الآن أبناء القرن العشرين بما فيه من تقدم تكنولوجى هائل نركز الإنتباه على العوامل الوراثية فى طبيعة الإنسان وسلوكه، وهو شيء يمكننا إلى درجة كبيرة من تفهم القدرية الأيسخولية. بيد أن أيسخولوس ينبه إلى أن الإنسان يستطيع التخلص من القدر ويتجنب المصير المحتوم لو إحتفظ بنفسه وبيده خالصتين من الشر، طاهرتين وعفيفتين. لأن اللعنة الموروثة لا تثمر بذرتها المنكودة إلا فى تربة صالحة أى فى الميول البشرية الشريرة. ويوضح أيسخولوس فكرته هذه تمام الوضوح فى الحوار بين كليتمنسترا والجوقة بعد مقتل أجاممنون (« أجاممنون » أبيات ١٤٩٧ - ١٥٠٧). وهذه نقطة خطيرة جدا لأنها تعنى أن وراثية الإثم واللعنة عند أيسخولوس لا يعدم الإنسان حرية التصرف، وبالتالى فهذا الإنسان مسئول عن مأساته وليس مجرد دمية تحركها الأقدار الوراثية. فولدا أوديب الملعونان إتيوكليس وبولينيكيس هما اللذان جعلا لعنة أبيهما عليهما تنشط فأحدهما ظلم أخاه ولم يسلمه الحكم فى الوقت المتفق عليه، والآخر شن حربا عدوانية على وطنه. وبالمثل نجد أن كليتمنسترا الزانية والتى قتلت زوجها وكذا أجاممنون الذى ضحى بإبنته الصبية إفيجينيا ليحقق طموحاته الحربية هما اللذان دفعا اللعنة المتوارثة فى سلالة بيت أتريوس إلى العمل من جديد وأشعلا فيها جذوة النشاط. أما أوريستيس طاهر القلب وصافى النية والطوية فقد قتل أمه بيده ولم يعاقب، لأن ربات الإنتقام لا يعاقبن الطاهرين (« الصافحات » أبيات ٣١٣ - ٣١٥)[٤٦].

ومن الواضح أن أيسخولوس هنا يرفض الفكرة الإغريقية التقليدية عن العدالة، ومؤداها أن الآلهة تنظر بعين الحسد إلى حظ الإنسان المزدهر. ويسعدون حين يصاب بالشقاء من كانوا قبلا يعيشون فى الهناء التام، بغض النظر عما إذا كانوا آثمين أم أبرياء. يقول أيسخولوس على لسان إحدى شخصياته « إنه لقول قديم أن السعادة الكبيرة تجلب الشقاء. أما أنا فأرى غير ذلك، أى أن الفعل الشرير هو

الذى يسبب الآلم وكأنه الوالد الذى أنجبه من صلبه، أما المنزل الذى يحب العدالة فسيزدهر من جيل إلى جيل» («أجاممنون» أبيات ٩٥٠ ـ ٩٦٢). ومع ذلك يعترف أيسخولوس بأن الثروة والنجاح يشكلان خطرا إذ قد يجران الإنسان إلى الكبرياء والعجرفة، ومن ثم يغريانه بالشر ويجلبان عليه المصائب. وأفضل علاج لمثل هذا الإنسان برأى أيسخولوس هو تهذيبه وتأديبه بالتعذيب الذى قد يعيد إليه توازنه، فالألم درس (pathei mathos)[٤٧]، والمصيبة قد تعلم الحكمة («أجاممنون» أبيات ١٧٦، ٢٤٩ و«الصافحات» بيت ٥٢٠).

وأيسخولوس هو مؤسس الأسلوب الرصين فى التراجيديا، فهو أول من إرتفع بلغتها حيث شيد لها صرحا شاهقا، كساه «بعبارات سامية» على حد قول أريستوفانيس (rhemata semna) فى «الضفادع» (بيت ١٠٠٤). واللغة الأيسخولية الرفيعة تتناسب مع عالم البطولة الذى تدور فيه أحداث مسرحياته، فهى إذن لغة ترتفع عن مستوى اللغة اليومية العادية إرتفاع مستوى أجاممنون وبروميثيوس عن مستوى الإنسان العادى. ويستخدم أيسخولوس ألفاظا ضخمة من اللغة المعروفة، فإن لم تسعفه هذه بمفرداتها نحت الكلمات المناسبة نحتا. ولقد جمع الفقهاء حوالى ألف كلمة من مسرحياته الموجودة والشذرات الأخرى المتبقية منه وقالوا أن هذه الكلمات من إختراعه (hapax legomena)، لأنها لا ترد عنده سوى مرة واحدة ولا ترد عند غيره قط. وهى عبارة عن صفات مركبة أو أسماء وأفعال ذات حجم مميز ومؤثر. ويشبه ديونيسوس الهاليكارناسى ـ الناقد القديم ـ كلمات أيسخولوس بالأسوار الكيكلوبية. أى الأسوار المبنية من الصخور الضخمة والتى بلغ من ضخامتها أن الناس نسبوها إلى السلالة الأسطورية المعروفة بإسم الكيكلوبيس. ويضيف نفس الناقد قوله بأن هذه الصخور الضخمة بنتوءاتها غير المنتظمة تفوق ما بناه الآخرون وزينوه بمختلف وسائل التزيين[٤٨]. وهو يريد أن يقول بعبارة أخرى إن أسلوب أيسخولوس بكلماته الضخمة غير المصقولة بعض الشئ أفضل من الزخرف المصطنع فى أساليب الأدباء الآخرين.

أما التشبيهات والصور الشعرية والمجاز فى مسرحيات أيسخولوس فهى تتدفق فى سلاسة ويسر، ولا يبدو من ورائها عناء المؤلف، بل تبدو وكأنها تلقائية. يصف

أيسخولوس غضب الإله فيقول «داس بقدمه الثقيلة أم فارس» («الفرس» بيت ٥١٥). وعندما صوت شعب مدينة أرجوس على قرار بقبول بنات داناؤوس كلاجئات «رفعت السماء يمناها» («المستجيرات» ٦٠٧). وأثناء العودة من طروادة هبت العاصفة على السفن الإغريقية، التى «تلقت النطحات من كل جانب وفى شراسة»، و«شدها إلى الأمام مرة وإلى الخلف مرة أخرى الراعى الشرير». وفى الصباح «عربد البحر الإيجى فرحا بوافر الجثث» («أجاممنون» أبيات ٦٥٥ - ٦٥٩). بيد أن أيسخولوس يظهر مهارة خاصة فى إستخدام التشبيهات المركبة. هاهى كاسندرا تمهد لنبوءاتها فتقول «نبؤتى لن تطلع الآن من وراء الحجب كعروس حديثة الزفاف، بل ستبزغ واضحة جلية نحو مشرق الشمس، لكى تجلب وهى تهب فى وضح النهار - كموجة البحر العارمة - متاعب تفوق متاعبها هى نفسها» («أجاممنون» أبيات ١١٧٧ - ١١٨٥). وهذا الميل الأيسخولى نحو تعقيد وتداخل التشبيهات نجد له صدى مسموعًا فى أسلوب شكسبير الذى ربما ورثه عن سلفه الإغريقى بطريق غير مباشر[٤٩]. ويقترب الشاعران من بعضهما البعض أيضا فى إستخدام بعض العناصر المتناقضة فى التشبيه الواحد كقول أيسخولوس «لا أمل لهم فى إنتزاع أى شئ مفيد من شرارة عقلهم المتوهجة» («أجاممنون» بيت ١٠٣١)، وقوله «إبذرى القصة فى أذنها بالوقع الصامت لصوت العقل» («حاملات القرابين» بيت ٤٥١). وهو يخلع على الأشياء الحياة والحركة فيصف السيوف بغلظة القلوب («السبعة» بيت ٧٢٠) وسرعة الأقدام («حاملات القرابين» بيت ٥٧٦). أما أمواج البحر فهى فى التشبيه الأيسخولى «لاينتهى لها ضحك» («بروميثيوس» بيت ٨٩)، ومقدمة السفينة «تثبت عينيها على المياه أمامها، وتنصت إلى صوت الدفة من خلفها» («المستجيرات» أبيات ٧١٦ - ٧١٨). أما شعلات النار التى تعلن أنباء عودة أجاممنون فهى فى لغة المجاز الأيسخولية «تطير فوق سطح البحر فى فرح ومرح»، و«تسلم رسالتها إلى قمم الجبال»، و«تقفز فوق الوديان وتحث الحرس على الإسراع، وتفيض لحيتها النارية عبر الخليج الساروني، وتظل هكذا سابحة من قمة إلى قمة حتى تهبط فوق قصر آل أتريوس» («أجاممنون» أبيات ٢٨١ - ٣١١). ومن البديهى أن يستعير أيسخولوس من هوميروس الكثير من الأوصاف المركبة، إلا أن شاعر التراجيديا يلبسها ثوبا جديدا. ويتميز أيسخولوس كذلك بتكرار بعض

العبارات بهدف الشرح والتوضيح أو التفسير والتعميق، وهذا أيضا من تأثير الموروث الملحمى.

ومع كل ما تقدم يمكن القول بأن التركيبة اللغوية عند أيسخولوس بدائية وبسيطة لا تزال. فهو ينتمى إلى طبقة الشعراء الأوائل الذين لم يعرفوا بعد الحيل البلاغية المستحدثة إبان القرن الخامس. ولذلك جاءت جمله بسيطة ومستقيمة لا تكثر فيها الإنحناءات أو التعرجات، ونعنى الجمل المساندة أو الإعتراضية. وحتى عندما يستخدم أيسخولوس جملا طويلة فإنه يسير فيها على النظام والترتيب الطبيعيين والمتوازيين مع الفكرة، دون التحايل للوصول إلى تأثير مدروس ومقصود. ولكن لغة أيسخولوس تعرضت للإنتقادات وإتهمت بالغموض، وكان أول المنتقدين أريستوفانيس فى «الضفادع» (أبيات ٩٢٦ ـ ١١٢٢). وقد يكون هذا الغموض ناجما عن عظمة العبقرية الأيسخولية، التى تدفع صاحبها دفعا إلى الأمام وبسرعة من فكرة إلى أخرى ومن صورة شعرية إلى مثيلتها، على غير إهتمام بالربط أو بالتبرير، ودون أن تكون لدى الشاعر الفرصة الكافية للتأنى والمراجعة وإعادة الترتيب أو التنظيم. وهذا بالضبط ما يدهش قارئ أيسخولوس أو مشاهده، لأنه يعجز عن متابعة هذه السلسلة المطردة من الأخيلة والصور المتتابعة. فما بالنا بأن الأفكار المطروحة فى إطار هذا المجاز المركب تدور حول القدر والعناية الإلهية وما إلى ذلك من موضوعات شائكة متشابكة، وغامضة مبهمة حتى فى حد ذاتها. بيد أن هذا الغموض فى أسلوب أيسخولوس ـ والذى يبالغ الدارسون فى نقده أحيانا ـ ليس بلا مثيل فى الأدب العالمى والإنسانى، إذ يشترك معه فى ذلك شعراء كثيرون نذكر منهم شكسبير وجوته فى بعض مسرحياتهما.

ومع أن أيسخولوس كان يتمتع بشعبية واسعة إبان حياته ولمدة طويلة بعد مماته، إلا أنه رويدا رويدا بدأ يفقد هذه الشعبية لتغير الظروف وتبدل الأحوال السياسية والفكرية. ومع نهاية القرن الخامس وبداية الرابع ظهر بوضوح أن شعبيته قد تدهورت لصالح شهرة كل من سوفوكليس ويوريبيديس. وهذا ما نرى له إنعكاسا فى كتاب «فن الشعر» لأرسطو، حيث لا يرد ذكر أيسخولوس إلا لماما فى مقابل تكرار إسم الشاعرين الآخرين كثيرا. والغريب أن أرسطو لا يذكر شيئا قط



شكل ١٨
قتل أيجيستوس على إناء، إستوحى هذا المنظر من «حاملات القرابين» لأيسخولوس



شكل ١٩
الإيرينية (ربة الإنتقام) تساعد على قتل أيجيستوس. ومعروف أن جوقة «الصافحات» لأيسخولوس تألفت من خمسة عشر فتاة يمثلن الإيرينيات. وهذا الإناء (شكل ١٨ و ١٩) محفوظ بمتحف اللوفر بباريس

عن البنية الثلاثية الأيسخولية. من المرجح أن ارسطو رأى فى أيسخولوس شاعرا عظيما ومؤثرا فى تطوير التراجيديا، ولكنه قد أصبح أقدم من أن يحتفى به. وعندما يقارن ديون خريسوستوموس (فم الذهب) بين الشعراء الثلاث يعطى لسوفوكليس قصب السبق، وإن كان يفضل أيسخولوس على يوريبيديس. أما كوينتيليانوس فيصف مسرحيات أيسخولوس بالخشونة ويعتبره أقل قدرا وشأنا من سوفوكليس ويوريبيديس.(٥٠)

يكن بمنأى عن هذه الأحداث نفسها بل ساهم فى صنع بعضها. إذ إنتخب قائدا عاما مرتين وهو أعلى منصب يمكن أن يطمع المواطن الأثينى فى الوصول إليه. ومع أن سوفوكليس لم يكن على أية حال منغمسا فى الحياة السياسية إنغماسا كاملا، فإنه إنتخب قائدا عاما لأول مرة عام ٤٤٠ عندما ذهب مع بريكليس لإخماد ثورة ساموس. وفى المرة الثانية إنتخب قائدا مع نيكياس، وإحتل المرتبة الثانية فى القيادة رغم أنه كان الأكبر سنا، ذلك أن نيكياس كان أفضل خبرة وأوسع تجربة. وشغل سوفوكليس مناصب عامة أخرى أصغر، بيد أننا لا نجد أثرًا لذلك فى أعماله المسرحية. إذ كان وقورا ورزينا إلى حد أنه لم يشأ أنِ يدس أية أشارة للأحداث المعاصرة أو لحياته العامة فى تراجيدياته، بل لعل ذلك يمثل ملمحا من ملامح تأثير الموروث الملحمى حيث لم يشر هوميروس قط إلى نفسه وملابسات حياته، وهذا ما أشرنا إليه بالباب الأول.

ومن المرجح أن سوفوكليس شغل بعض المناصب الدينية العامة، وعلى وجه التحديد عمل كاهنا فى معبد الإله أسكلبيوس. إذ كان نشيد النصر (البايان) الذى نظمه الشاعر لإله الطب هذا ذا شهرة ذائعة فى العالم الإغريقى الرومانى. وظل يغنى حتى القرن الثالث الميلادى. وكان سوفوكليس أيضا كاهنا فى معبد البطل الأتيكى ألكون (Alkon) وهو من أتباع أسكلبيوس. ولعل سوفوكليس قد تقلد هذا المنصب بالوراثة لأن أبناءه بعد موت أبيهم أقاموا تمثالا لهذا البطل على قبره. وما يهمنا الآن أن الورع الدينى عند سوفوكليس يبدو من طريقته فى معالجة الأساطير التقليدية الموروثة، حتى أن أحد المعلقين القدامى يصفه بأنه «أكثر البشر خشية للآلهة» (theosebestatos). بل شاع الإعتقاد لدى الشعب الأثينى جيلا بعد جيل أن سوفوكليس إنسان مصطفى أو مختار من قبل الآلهة والسماء. بل قيل إنه إستضاف إله الطب نفسه أسكلبيوس فى منزله. وبعد موته قدسه الأثينيون ورفعوه إلى مرتبة البطولة الدينية وخلعوا عليه لقب «المضيف» (dexion) وبنوا له محرابا يقدمون له القرابين فيه على أساس أنه يتمتع بقدرة إلهية على تهدئة الرياح الهوجاء. ونسجت أساطير أخرى كثيرة عن علاقة سوفوكليس الوثيقة بالآلهة. وعندما إختفى التاج الذهبى من معبد هرقل كشفت له الآلهة فى الحلم عن مكان إختفائه. والجدير

وقد نقل عن القدامى قولهم إن سوفوكليس تعلم التراجيديا على يد أيسخولوس. ولكننا لا نعرف شيئا محددا عن علاقة هذين الشاعرين ببعضهما البعض، وما إذا كانت قد جمعتهما روابط شخصية قوية أم لا. فمن المحتمل أن تكون مقولة القدامى التى نناقشها معنية فقط بتأثير أيسخولوس على سوفوكليس فنيا فى مرحلته المبكرة على الأقل. المهم أن سوفوكليس بدأ يتقدم للمسابقات المسرحية عام ٤٦٨ فى سن الثامنة والعشرين، بينما كان منافسه أيسخولوس فى قمة مجده. وهذا ما يذكرنا ببداية حياة راسين فى ظل شعبية كورنى الكاسحة. وكانت المنافسة بين الشاعرين الإغريقيين مثيرة إذ فاز فيها الشاعر الشاب سوفوكليس على زميله الأسن. وكان هذا النصر الأدبى نقطة إنطلاق سوفوكليس الصاعد إلى آفاق المجد والشهرة. وإستمرت فترة إنتاجه المسرحى طيلة حوالى ستين عاما دون كلل أو توقف. وفاز بالجائزة الأولى ثمانية عشر مرة فى مهرجانات ديونيسوس بالمدينة، كما فاز بمهرجانات الليناايا كذلك مرات عديدة. وحتى عندما لم يفز بالجائزة الأولى فإنه على الأقل فاز بالجائزة الثانية. ولكن الجائزة الثالثة - وهى فى الواقع تعنى الفشل - لم تك من نصيبه قط فى حدود ما نعلم على الأقل. وإن روى أنه فشل، فى بعض المسابقات فعلا، وأن من بين مرات الفشل القليلة كان عرض مسرحية «أوديب ملكا» حيث هزمه فيلوكليس، الذى ربما يكون قد دخل المسابقة بتراجيديات عمه الراحل أيسخولوس. والمدهش فى هذه الرواية أنها تعنى أن أروع مسرحيات سوفوكليس - بشهادة أرسطو نفسه - لم تلق إلا الفشل فى عصرها!

وتغطى حياة سوفوكليس فترة نشوء وإزدهار ثم إنهيار الإمبراطورية الأثينية. إشترك صبيا كما ذكرنا فى إحتفالات النصر بعد موقعتى سلاميس وبلاتايا (عام ٤٧٩) اللتين فتحتا الطريق أمام تعاظم قوة أثينا وتوسعها. وبلغ سوفوكليس سن الرجولة مع بلوغ أثينا عصرها الذهبى تحت حكم بريكليس وبزعامته. وعاش سوفوكليس طويلا ليشاهد بعينيه نكبة الحملة الصقلية وكارثة تحطم كل الآمال الأثينية. ومات قبل شهور قليلة من الهزيمة الساحقة التى لحقت بوطنه أثينا فى أيجوس بوتاموى حيث إنتهت الزعامة الأثينية للعالم الإغريقى تماما عام ٤٠٤. وإذا كانت حياة سوفوكليس تغطى أهم أحداث القرن الخامس الذهبى، فإن الشاعر لم

يكن بمنأى عن هذه الأحداث نفسها بل ساهم فى صنع بعضها. إذ إنتخب قائدا عاما مرتين وهو أعلى منصب يمكن أن يطمع المواطن الأثينى فى الوصول إليه. ومع أن سوفوكليس لم يكن على أية حال منغمسا فى الحياة السياسية إنغماسا كاملا، فإنه إنتخب قائدا عاما لأول مرة عام ٤٤٠ عندما ذهب مع بريكليس لإخماد ثورة ساموس. وفى المرة الثانية إنتخب قائدا مع نيكياس، واحتل المرتبة الثانية فى القيادة رغم أنه كان الأكبر سنا، ذلك أن نيكياس كان أفضل خبرة وأوسع تجربة. وشغل سوفوكليس مناصب عامة أخرى أصغر، بيد أننا لا نجد أثرًا لذلك فى أعماله المسرحية. إذ كان وقورا ورزينا إلى حد أنه لم يشأ أن يدس أية أشارة للأحداث المعاصرة أو لحياته العامة فى تراجيدياته، بل لعل ذلك يمثل ملمحا من ملامح تأثير الموروث الملحمى حيث لم يشر هوميروس قط إلى نفسه وملابسات حياته، وهذا ما أشرنا إليه بالباب الأول.

ومن المرجح أن سوفوكليس شغل بعض المناصب الدينية العامة، وعلى وجه التحديد عمل كاهنا فى معبد الإله أسكلبيوس. إذ كان نشيد النصر (البايان) الذى نظمه الشاعر لإله الطب هذا ذا شهرة ذائعة فى العالم الإغريق الرومانى. وظل يغنى حتى القرن الثالث الميلادى. وكان سوفوكليس أيضا كاهنا فى معبد البطل الأتيكى ألكون (Alkon) وهو من أتباع أسكلبيوس. ولعل سوفوكليس قد تقلد هذا المنصب بالوراثة لأن أبناءه بعد موت أبيهم أقاموا تمثالا لهذا البطل على قبره. وما يهمنا الآن أن الورع الدينى عند سوفوكليس يبدو من طريقته فى معالجة الأساطير التقليدية الموروثة، حتى أن أحد المعلقين القدامى يصفه بأنه «أكثر البشر خشية للآلهة» (theosebestatos). بل شاع الإعتقاد لدى الشعب الأثينى جيلا بعد جيل أن سوفوكليس إنسان مصطفى أو مختار من قبل الآلهة والسماء. بل قيل إنه إستضاف إله الطب نفسه أسكلبيوس فى منزله. وبعد موته قدسه الأثينيون ورفعوه إلى مرتبة البطولة الدينية وخلعوا عليه لقب «المضيف» (dexion) وبنوا له محرابا يقدمون له القرابين فيه على أساس أنه يتمتع بقدرة إلهية على تهدئة الرياح الهوجاء. ونسجت أساطير أخرى كثيرة عن علاقة سوفوكليس الوثيقة بالآلهة. وعندما إختفى التاج الذهبى من معبد هرقل كشفت له الآلهة فى الحلم عن مكان إختفائه. والجدير

بالذكر أن الأثينيين لم يستطيعوا أن يدفنوا سوفوكليس بعد موته فى مقبرة أجداده على الطريق إلى ديكيليا (Dekeleia)، لأن الجيش الإسبرطى بقيادة ليساندروس كان يحتل هذا الموقع فظهر ديونيسوس بنفسه - كما يروى - لهذا القائد وأمره بالسماح للأثينيين بدفن الشاعر هناك حيث أقيم على قبره تمثال للسيرينة.[٥١]

تزوج سوفوكليس من إمرأة تدعى نيكوستراتى وأنجب منها ولدا سماه يوفون. وفى سن متقدمة كانت له عشيقة تدعى ثيوريس من سيكيون أنجب منها ولدا باسم أريستون. ولسوفوكليس ثلاثة أولاد آخرون هم ليوسثينيس وستيفانوس ومينيكليديس وإن كنا لا نعرف عنهم شيئا يذكر. وعندما بلغ سوفوكليس أرذل العمر وقع فى فخ الغانية أرخيبى (Archippe) حتى قيل أنه ورّثها كل ممتلكاته. وهذه رواية مشكوك فى صحتها على أية حال، لأن القانون الأثينى لا يسمح بحرمان الأبناء من الإرث. وبالطبع لايفوتنا أن نشير إلى أشهر حوادث حياة سوفوكليس وأطرفها ونعنى القضية التى رفعها ضده إبنه يوفون متهما إياه بالسفه ومطالبا بأن يكون هو نفسه قيما عليه لكى يحول بينه وبين تبديد أمواله على أبنائه غير الشرعيين. ولكى يثبت سوفوكليس صحة قواه العقلية ألقى بعض الفقرات من «أوديب فى كولونوس» التى كان قد إنتهى من نظمها توا، فبرأته المحكمة من تهمة السفه على الفور، بعد أن سحرت أعضاءها طلاوة شعره وأدهشتهم حلاوة البيان فى نظمه. بيد أن هناك دلائل عدة تحول بيننا وبين القبول بصحة هذه الرواية. فمعاصرو سوفوكليس كانوا يحسدونه على السكينة والسعادة التى أمضى فيها حياته من المهد إلى اللحد. ها هو الشاعر فرونيخوس يصفه بأنه «رجل محظوظ مات فى سعادة وقبل أن يصيبه أى أذى»[٥٢]. ويخبرنا أريستوفانيس فى «الضفادع» (أبيات ٧٣ - ٧٩) أنه ظل حتى أواخر أيامه ينظم تراجيدياته بمساعدة إبنه يوفون. وهى رواية قد تكون نسجت من وحى المشهد بين بولينيكيس (ويقابل يوفون) وأوديب (ويقابل سوفوكليس) فى مسرحية «أوديب فى كولونوس». وعلى أية حال فقد أجمع معظم القدامى على أن سوفوكليس كان هادىء الطبع رزينا، ورصينا. يصفه أفلاطون كإنسان يتمتع بشيخوخة رائعة متحررا من عبودية الشهوات الحسية[٥٣]. وهذا أمر يتفق فيه هذا الفيلسوف مع أريستوفانيس الذى وصف سوفوكليس فى «الضفادع» (بيت ٨٢) بأنه

« عاش سعيدا ومات سعيدا » (eukolos). وهذه الرزانة فى طبع سوفوكليس هى التى جعلته لا يميل إلى التغيير ولا ينزع إلى الترحال، فلم يغادر أثينا قط برغم تلقيه دعوات عدة من دويلات أخرى. كما تميز سوفوكليس برحابة الصدر وكرم الود، فهو فى « الضفادع » عند أريستوفانيس مثلا لا ينازع أيسخولوس عرش التراجيديا ويعترف له بالأولوية (أبيات ٧٨٦ - ٧٩٠). هذا مع أن هناك روايات أخرى شبه أسطورية ولا يمكن القبول بها تحكى عن وجود تنافس غير شريف وعداوة مستحكمة بين سوفوكليس ويوريبيديس، فقيل إنهما تبادلا التهم بالسرقة الأدبية. وبالفعل نجد تشابها فيما بين مسرحياتهما.[٥٤] وإن دل كل ذلك على شيء فإنما يدل على التأثير والتأثر المتبادلين بين شعراء التراجيديا الثلاث ولا سيما بين سوفوكليس ويوريبيديس. فلقد كان الأول يكن ليوريبيديس كل إعجاب واحترام، بدليل أنه بعد موته ظهر سوفوكليس على المسرح مع ممثليه وجوقته بلبس الحداد فى « أوديب فى كولونوس ». صفوة القول أن سوفوكليس كان لطيف المعشر وجمع حوله كوكبة من رجال الفكر والساسة البارزين فى عصره فيما يشبه النادى الثقافى.

وفى مسرح سوفوكليس تتجسد المرحلة الثالثة من تطور الدراما الإغريقية مرورا بطور النشأة ومسرح أيسخولوس، ويكون قد مر على بوادر نشأة الدراما قرن من الزمان. وكان دور سوفوكليس هو أن يصل بجهود السابقين ومحاولاتهم إلى حد النضج أو الكمال، وأن يسد أوجه النقص فى تجاربهم شكلا ومضمونا. فعظمته إذن لا تعود إلى أنه اكتشف شيئًا جديدًا، بل إلى أنه طور القديم وأكمل الطريق. ومن ثم فإنه من حيث القدرة على الخلق والإبتكار قد يعتبر أقل شأنا من أيسخولوس. بيد أن تعديلاته على التراجيديا تكتسب أهمية عظمى لأنها أعطت لهذا الفن طابعا جديدًا. حتى أنه إذا قورنت إحدى مسرحياته بـ « الفرس » أو « السبعة » لأيسخولوس - وهما مسرحيتان قد عرضتا قبل ظهور تأثير سوفوكليس - لإتضح بما لا يسمح مجالا للشك أن المسرحية السوفوكلية تنتمى إلى عالم آخر أكبر تطورًا ونضجًا من حيث الشكل وأعمق فلسفة وفكرًا من حيث المضمون.

ولعل أهم تجديد أدخله سوفوكليس على الشكل الدرامى للتراجيديا هو الممثل الثالث، وهو تجديد أكمل الخطوة التى بدأها أيسخولوس ووضع حدا للصراع على

الأولية بين الممثلين من جهة والجوقة من جهة أخرى. ويؤيد رأينا هذا ما حدث فى مسرحيات أيسخولوس الأخيرة ونعنى تقلص دور الجوقة المطرد. بيد أنه نظرًا لأن ممثلين إثنين فقط هما اللذان كانا يشتركان فى الحوار فإنه كان من المحال أن يظلا على المسرح بصفة مستمرة، وكان على الجوقة أن تسد الفراغ وأن تساهم بقدر كبير فى الحوار نفسه، هذا ما كان فى مسرح أيسخولوس. وبإدخال الممثل الثالث على يد سوفوكليس أزيلت هذه العقبة وأصبح بوسع المؤلف أن يقصر معظم الحوار على الممثلين. وترتب على ذلك أن فقدت الجوقة من دورها الشيء الكثير بعد أن تنازلت عنه لهذا الممثل الثالث. ومن ثم صار الحوار الذى تشترك فيه الجوقة نادرًا، بل أصبحت أغانى الجوقة نفسها أقل إسهاما فى تطوير الحدث الدرامى مما كان عليه الأمر فى المسرح الأيسخولى. وإزداد حجم الحوار بين الممثلين وتشابكت الأحداث وتداخلت وتنوعت الشخصيات. وأصبحت هذه العناصر الدرامية أكثر جذبا بالنسبة للجمهور. حقا أن أيسخولوس قد تبنى هذا التجديد السوفوكلى أى إستعمل الممثل الثالث فى مسرحياته الأخيرة. ولكنه لم يستطع أن يصل بهذا المخترع الجديد إلى أقصى طاقاته فلم يستغله إستغلالا كاملا. وكان سوفوكليس صاحب الإختراع هو أول من إستوعب وإستغل ميزة أن يكون على المسرح ثلاثة ممثلون فى وقت واحد.

ويمكن أن نعقد مقارنة بين ذلك المشهد فى «حاملات القرابين» (بيت ٦٦٨ وما يليه) لأيسخولوس عندما أتت الأنباء الكاذبة عن موت أوريستيس إلى أمه كليتمنسترا بالمشهد المقابل فى مسرحية سوفوكليس «إليكترا» (بيت ٦٦٠ وما يليه). وسنجد الفرق واضحا ومميزا لفن كل من الشاعرين. فى «حاملات القرابين» لا يشترك فى حوار هذا المشهد سوى الرسول حامل الأنباء وكليتمنسترا. وهو حوار مؤثر للغاية ويستمد قوة تأثيره من بساطته، ولكنه يسير على نفس المنوال من أوله إلى آخره. أما فى «إليكترا» فيصل الرسول عندما تكون إليكترا وكليتمنسترا واقفتين أمام أبواب القصر مما يتيح فرصة ممتازة لإجراء حوار درامى رائع بينهما عندما يتلقيان الأنباء الكاذبة عن موت أوريستيس. فكل منهما تمثل موقفا متناقضا مع الآخر، وكل منهما تعبر عن رد فعل يغاير الآخر. فإليكترا يائسة حزينة إذ فقدت الأمل الأخير فى الإنتقام من أعدائها قاتلى أبيها، أما كليتمنسترا وإن تحسرت بعض

الشيء على فقدان الإبن تحس بالنشوة لأنها ستتخلص من الخوف أن ينتقم منها. حقا إنه لمشهد رسم خيوطه سوفوكليس ببراعة درامية نادرة لم يسبق للتراجيديا عهد بها، ولاسيما إذا وضعنا فى الإعتبار المفارقة المأساوية العجيبة، لأن رد فعل كل من إليكترا وكليتمنسترا على أنباء موت أوريستيس يقوم على غير أساس، فهى ببساطة أنباء ملفقة.

وهناك مشهد آخر مشابه وتظهر فيه مقدرة سوفوكليس على إستغلال وجود الممثل الثالث أفضل إستغلال، ونعنى «أوديب ملكا» بيت ٩٨٤ وما يليه. حيث يستمع كل من أوديب ويوكاستى لقصة الرسول القادم من كورنثه بأنباء موت ملكها. فهناك يسمع أوديب لأول مرة حقيقة أنه كان قد ألقى فى العراء فوق جبل كيثايرون طفلا رضيعا وبأمر من والده، ويسعد أوديب بذلك ظنا منه أنه على وشك أن يصل إلى معرفة حقيقة والديه، وهو الأمر الذى طال سعيه إليه. بيد أن أمه يوكاستى التى تقف إلى جواره لها رد فعل مخالف، إذ كلما مضى الرسول فى قصته إزدادت هى يقينا بأن أوديب هو إبنها الذى صار الآن زوجها. ومن ثم فنحن أمام مشهد درامى غاية فى الإثارة والمأساوية، لأن كل كلمة من الرسول - والراعى الطيبى المسن بعد ذلك - تثير ردين متناقضين لدى سامعيه. إذ يزداد أوديب فى البداية على الأقل إستغراقا فى آماله ونشوته من ناحية، وتتعمق الهوة بينه وبين أمه يوكاستى التى تزداد غوصا فى الأحزان والآلام من ناحية أخرى. حتى أنها بعد أن تفشل فى ثنى أوديب عن المضى فى إستجواب الرجلين تنسحب صامتة من المشهد ومن الحياة للأبد، لأنها تمضى لتنتحر على الفور.

وتمثلت الخطوة الكبرى الثانية التى أصاب بها سوفوكليس هدف الأصالة والإبتكار فى أنه قد تخلى تماما عن البنية الثلاثية للمسرحيات الأيسخولية، وصار يقدم كل مسرحية قائمة بذاتها (drama pros drama). وهذا لا يعنى أنه لم يفعل ما يستلزمه نظام المسابقات التراجيدية بمهرجانات ديونيسوس الكبرى بالمدينة أى أن يتقدم برباعية أو بالأحرى أربع مسرحيات متتالية (ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة). ولكنه فقط لم يجعل موضوع هذه المسرحيات الأربع واحدًا أو متصلا، بل وضع لكل مسرحية كيانها المستقل. ومن المحتمل أن يكون هذا التغيير الجذرى فى فن الكتابة الدرامية نتيجة من نتائج إدخال الممثل الثالث الذى أدى إلى تعقيد

الأحداث الدرامية فى المسرحية السوفوكلية. ذلك أنه فى هذه الحالة لو إمتدت هذه الأحداث المعقدة إلى حد تغطية ثلاث مسرحيات متتالية لإزدادت الأساطير غموضا ولضاق الناس بها لطولها غير المحتمل.

وقد يكون ذلك صحيحا بيد أن السبب الرئيسى برأينا هو إختلاف الرؤية المأساوية عند كل من الشاعرين. فسوفوكليس لم يعد يرى أن المأساة تنبع من لعنة موروثة عن الأجداد وتلاحق الآباء والأحفاد، وهى الرؤية التى من وحيها نظم أيسخولوس مسرحياته الثلاثية، متتبعا هذه اللعنة من جذورها فى الماضى البعيد إلى فروعها فى الحاضر والمستقبل القريب. ولعل من الأسباب المهمة لتخلى سوفوكليس عن البنية الثلاثية فى الكتابة الدرامية هو ميله للبساطة والإكتمال فى الشكل. إنه كفنان يرفض فكرة أن تعتمد مسرحية على أخرى سابقة أو لاحقة، بهدف أن تكتمل صورتها أو يفهم معناها. ومن المحتمل أن سوفوكليس لو تبنى نظام البناء الثلاثى المسرحى لتوافرت لدية فرصة أوسع من حيث الزمان والمكان لتطوير الشخصيات والأحداث بطريقته الخاصة، ولكنه ضحى بذلك من أجل الجمال والكمال الفنيين.

ولقد مارس سوفوكليس التمثيل بعض الوقت، شأنه فى ذلك شأن بقية شعراء التراجيديا الإغريق. ولكنه بعد حين كف عن ذلك لعيب فى صوته على الأرجح، وإن كان ذلك لا يعنى أنه لم يكن يؤدى الأدوار الثانوية، أو لم يظهر فى عروضه كراقص أو عازف على القيثار. وهو بالطبع المسئول عن العرض المسرحى ككل، فهو الذى «أخرج» مسرحياته كبقية الشعراء. ويبدو أنه هو الذى أوعز بتطوير رسم خلفية المشاهد، ورفع عدد أفراد الجوقة من إثنى عشر إلى خمسة عشر، وهو أمر يترتب عليه بالطبع تطوير وتغيير فى أسلوب الرقص ورسم لوحاته. وتبنى سوفوكليس الأسلوب الفريجى فى الموسيقى، وأدخل العصا التى تعلوها إنحناءة ما ويحملها أكثر الشخصيات وقارا. وإستخدم الأحذية البيضاء ينتعلها الممثلون وكذا أفراد الجوقة فى بعض الأحيان. وقد تبدو هذه التغييرات أمورا صغيرة أو ثانوية ولكنها تدل على اهتمام سوفوكليس بتفاصيل العرض المسرحى من حيث الشكل الخارجى.

وتعزى إلى سوفوكليس ما بين ١٠٤ إلى ١٣٠ مسرحية لم تصلنا منها كاملة[٥٥] سوى سبع مسرحيات فقط.

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات سوفوكليس الموجودة* والمفقودة

المصدر الأسطورى والملحمى	عنوان المسرحية
القبرصية Kypria	الكساندروس Alexandros
	حشد الآخيين أو المجتمعون على الوليمة (ساتيرية) Achaion syllogos e Syndeipnoi satyroi
	عشاق أخيلليوس (ساتيرية) Achilleos Erastai satyroi
	المطالبة بعودة هيلينى Helenes Apaitesis
	زواج هيلينى (ساتيرية) Helenes Gamos satyrikos
	إفيجينيا Iphigeneia
	التحكيم (ساتيرية) Krisis satyrike
	الميسيون Mysoi
	ناوبليوس مبحرا Nauplios Katapleon
	أوديسيوس مجنونًا Odysseus mainomenos
	بالاميديس Palamedes
	الرعاة Poimenes
	أهل سكيروس Skyrioi
	تيليفوس (ساتيرية) Telephos Satyrikos
	ترويلوس (الطروادى الصغير) Troilos

المصدر الأسطورى والملحمى		عنوان المسرحية	
الإلياذة	Ilias	الفريجيون	Phryges
الأثيوبية	Aithiopis	الأثيوبيون أو ممنون	Aithiopes e Memnon
الإلياذة الصغيرة	Mikra Ilias	أياس حامل السوط*	Aias Mastigophoros
		الدولوبيس (شعب فى تساليا)	Dolopes
		الإسبرطيات	Lakainai
		فيلوكتيتيس*	Philoktetes
		فيلوكتيتيس فى طروادة	Philoktetes en Troia
		فوينيكس (أ)	Phoinix a
		فوينيكس (ب)	Phoinix b
حصار طروادة	Iliou persis	أياس اللوكرى	Aias Lokros
		الأسيرات	Aichmalotides
		أبناء أنتينور	Antenoridai
		لاؤوكون	Laokoon
		حاملو (حاملات) الأقناع (الأنابيب)	Xoanephoroi
		بوليكسينى	Polyxene
		برياموس	Priamos
		سينون	Sinon
ملاحم العودة	Nostoi	أيجيستوس	Aigisthos
		أليتيس (إبن أيجيستوس من كليتمنسترا)	Aletes

المصدر الأسطورى والملحمى		عنوان المسرحية	
		أندروماخى	Andromache
		هيرميونى	Hermione
		إيوريساكيس	Eurysakes
		إليكترا*	Elektra
		إريجونى	Erigone
		كليتمنسترا	Klytaimestra
		ناوبليوس محترقًا	Nauplios pyrkaeus
		بيليوس	Peleus
		تيوكروس	Teukros
		تينداريوس	Tindareos
		بنات فثيا	Phthiotides
		خريسيس	Chryses
الأوديسيا	Odysseia	ناوسيكا (الغاسلات)	Nausikaa=Plyntriai
		الفاياكيس	Phaiakes
تيليجونيا	Telegoneia	يوريالوس	Euryalos
		الحمام أو أوديسيوس المصاب بالشوك أو الجريح	Niptra e Odysseus akanthoplex e traumatias
الأوديبية	Oidipodeia	أوديب ملكا*	Oidipous tyrannos
		أوديب فى كولونوس*	Oidipous epi Kolono

المصدر الأسطورى والملحمى	عنوان المسرحية
الطيبية Thebais	أمفياريوس (ساتيرية) Amphiareos Satyrikos أنتيجونى* Antigone
الخلفاء Epigonoi	ألكميون Alkmeon الخلفاء : إريفيلى (أوينيوس ؟) Epigonoi - Eriphyle (Oineus?)
فتح أويخاليا Oichalias Halosis	بنات تراخيس* Trachiniai
أسطورة ديونيسوس	الديونيسىّ (ساتيرية) Dionysiakos Satyrikos
أسطورة السفينة أرجو Argonautika	أثاماس (أ) Athamas a أثاماس (ب) Athamas b أميكوس (ساتيرية) Amykos Satyrikos بنات كولخيس Kolchides بنات ليمنوس Lemniai بيلياس : مقتلعو الجذور Pelias-Rhizotomoi أهل سكيثيا Skythai تيرو (أ) Tyro a تيرو (ب) Tyro b فينيوس (أ) Phineus a فينيوس (ب) Phineus b فريكسوس Phrixos

المصدر الأسطورى والملحمى	عنوان المسرحية
أساطير مدينة أرجوس	أكريسيوس Akrisios
	أندروميدا Andromeda
	أتريوس أو نساء موكيناى Atreus e Mykenaiai
	بنات داناؤس Danai
	ثيستيس فى سيكيون Thyestes en Sikyoni
	ثيستيس مرة ثانية Thyestes deuteros
	إيناخوس (ساتيرية) Inachos Satyrikos
	أهل لاريسا Larisaioi
	أوينوماؤس : هيبوداميا Oinomaos: Hippodameia
أسطورة هرقل	أمفيتريون Amphitryon
	هرقل فى تاينارون أو هرقل الصغير (ساتيرية) Herakles en Tainaro e Herakleiskos Satyrikos.
أساطير أتيكية	أيجيوس Aigeus
	دايدالوس Daidalos
	ثاميراس Thamyras
	إكسيون Ixion
	يوباتيس Iobates
	هيبونوس Hipponous
	كاميكوى أو مينوس Kamikoi-Minos
	كيداليون (ساتيرية) Kedalion Satyrikos
	البُكم (ساتيرية) Kophoi Satyroi
	العرافون أو بوليدوس Manteis e Polyidos

المصدر الأسطورى والملحمى	عنوان المسرحية	
	ملياجروس	Meleagros
	موموس (ساتيرية)	Momos Satyrikos
	نيوبى	Niobe
	باندورا أو الطارقون بالمطرقة (ساتيرية)	Pandora e Sphyrokopoi Satyroi
	سالمونيوس (ساتيرية)	Salmoneus Satyrikos
	سيسيفوس	Sisyphos
	تانتالوس	Tantalos
مصادر غير مؤكدة	إريس	Eris
	إيوميلوس	Eumelos
	إيبيريس	Iberes
	يوكليس	Iokles
	مقتفو الأثر (ساتيرية)	Ichneutai
	الموساى (ربات الفنون)	Mousai
	قارعات الطبول (الدفوف)	Tympanistai
	هيبريس (ساتيرية)	Hybris Satyrike
	حاملو (حاملات) الماء	Hydrophoroi

ومن الملاحظ أن حوالى ٥٣ مسرحية من مسرحيات سوفوكليس أخذت موضوعاتها من حلقة الملاحم الطروادية والطيبية. وبذلك يسير سوفوكليس على نفس الدرب الذى إتبعه أيسخولوس. ويكاد سوفوكليس أن يكون قد أهمل أسطورة ديونيسوس، مع أنها المنبع الأصلى للدراما وهى التى إستق منها أيسخولوس بعض مسرحياته. وشق سوفوكليس طريقه الخاص حين إحتفى إحتفاء ملموسا بأساطير

مسقط رأسه كولونوس والمنطقة التى عاش بها أى أتيكا بصفة عامة، فى حين لم يفعل ذلك أيسخولوس، إذ أهمل الأساطير التى تدور حول ثيسيوس وفايدرا وإيون وتيريوس وبروكريس على سبيل المثال. ونهل سوفوكليس موضوعات بعض مسرحياته من أساطير مدينة أرجوس مثل مغامرات بيرسيوس والعداوة القاتلة بين أتريوس وثيستيس، وتناول كذلك أسطورة رحلة السفينة أرجو. وإذا عقدنا مقارنة بين أيسخولوس وسوفوكليس من حيث مصادرهما الملحمية والأسطورية لوجدنا أن سوفوكليس يتجنب كل ما هو فوق مستوى البشرية ويقترب من كل ما هو آدمى. لقد تحاشى الأساطير البدائية والغامضة وتلك التى تلعب فيها الآلهة الدور الرئيسى، وكل تلك الأساطير هى التى ترعرعت فيها وتجلت عبقرية أيسخولوس. حقا أن بعض مسرحيات سوفوكليس مثل «نيوبى» و«ثاميراس» و«تريبتوليموس» تعالج مثل هذا النوع الأيسخولى من الأساطير، ولكنها قد تكون مسرحيات مبكرة فى إنتاج سوفوكليس الذى تخلص بعد ذلك من تأثير رائده الكبير أيسخولوس.

وإذا كان بوسعنا بالنسبة لأيسخولوس أن نطلع على تطوره من بداية حياته المسرحية إلى نهايتها، بفضل حقيقة أن مسرحياته الباقية تنتمى إلى مراحل حياته المختلفة، فإن موقفنا جد مختلف بالنسبة لسوفوكليس. لأن المسرحيات السبع التى وصلتنا منه تعود إلى فترة نضوجه، وتمثل جميعا نمطا واحدا من الكتابة الدرامية ذات المستوى الرفيع. ومن المؤكد أنه لو بقيت لنا بعض مسرحيات سوفوكليس المبكرة لوجدنا فيها الكثير من السمات الأيسخولية فى التأليف المسرحى. أى قلة فى تعقيد الحدث ووفرة فى عنصر السرد وغزارة فى الغنائية. وهذا ما يظهر حتى من الشذرات المتبقية من المسرحيات التى لم تصلنا. أما فى تلك التى وصلتنا كاملة فيبدو جليا التقدم الكبير الذى حققه الشاعر فى فن عقد الحبكة الدرامية ذات البنية المكتملة والسليمة. وفى الواقع يمكننا أن نقول فى شئ من التعميم أن الحبكة الدرامية السوفوكلية تقف فى منتصف المسافة بين بساطة أيسخولوس وتعقيد الحبكة المتشابكة فى بعض إتجاهات مسرحنا الحديث والمعاصر. ذلك أنه إذا قورن الحدث الدرامى السوفوكلى بنظيره عند أيسخولوس بدا أكثر ثراء وتنوعا، إذ توسعت الأساطير وتطورت بإضافة تفاصيل عديدة. وبينما بقيت الخطوط العريضة فى هذه الأساطير كما هى عليه فى الموروث الملحمى والأسطورى، فإن الصورة الكلية قد

تغيرت لأنها ملئت بمجموعة من الأحداث الجديدة، وكذا التقلبات غير المتوقعة كما نجد فى التراجيديا الحديثة. بيد أن هناك فارقا رئيسيا هو أننا فى المسرح الحديث ننجذب لتتبع الحبكة بفضل عنصر التشويق الذى يغذى فينا الفضول لمعرفة ما سيحدث، لأن النتيجة مجهولة تماما ولا تعرف إلا بنهاية المسرحية. أما سوفوكليس فلا يتركنا نشك إلا قليلا فيما يتصل بالنهاية. ويبدو أنه يفضل كسب ثقة الجمهور من البداية ويعطيهم بعض المعلومات عن مجريات الأحداث، ويساعدهم على معرفة الكثير عن النهاية قبل وقوعها. وإذا أضفنا إلى ذلك أن مسرحياته - وكذا مسرحيات الشعراء التراجيديين الآخرين - تقوم على الأساطير الشعبية والمعروفة للجميع، لأدركنا كيف أن إنتباه الجمهور لا ينصرف إلى محاولة تخمين النهاية، وإنما ينصب منذ البداية على تطوير الشخصية وإستنباط المعنى الأخلاق للحدث الدرامى. ولعلنا بذلك نرد بطريقة غير مباشرة على دعاة البريختية الذين يظنون أن جمهور المسرح الإغريق كان ضحية الإيهام المسرحى بحيث بدا وكأنه منوم تنويما مغناطيسيا[٥٦]. المهم أن سوفوكليس بإدخاله بعض التحولات المفاجئة وإضافة بعض الأحداث الفرعية الجديدة على الأساطير القديمة، لم يكن يهدف أساسا إلى الإبهار بل لإحداث التنوع فى رسم الشخصية بتعريضها لمختلف المواقف.

ويمكننا أن نعقد مقارنة فى ذلك بين الشاعرين أيسخولوس وسوفوكليس وهما يصوران عودة أوريستيس من منفاه للإنتقام من أمه قاتلة أبيه. فى «حاملات القرابين» لأيسخولوس يعود أوريستيس إلى أرجوس، ويكشف عن نفسه لإليكترا وصويحباتها. وبعد ذلك لا نجد جديد حتى منتصف المسرحية تقريبا اللهم إلا التشجيع المتبادل بين إليكترا وأخيها. ثم ينسحب أوريستيس المتنكر كأجنبى قادم من فوكيس، ويخدع كليتمنسترا بقصة ملفقة عن موته فتستقبله فى القصر. فى هذه الأثناء ترسل المربية لإحضار أيجيسثوس الذى يقتله أوريستيس عند دخوله القصر، فتندفع كليتمنسترا محاولة الهرب فيلاحقها أوريستيس، ويدور بينهما حوار قصير ينتهى بقتلها. وتفتح أبواب القصر ليرى الجمهور أوريستيس واقفا إلى جوار الجثتين.

فلنرى ماذا أضاف سوفوكليس فى مسرحيته «إليكترا» من أحداث فرعية تثرى الحدث الدرامى وتضىء جوانب مختلفة من الشخصيات التى تقوم بهذا الحدث.

والإضافة الأولى تتمثل فى إستحداث شخصيتى الخادم أى المربى المسن - حيث يتيح ذلك فرصة تقديم مشهد قصير يظهر فيه جانب مهم من شخصية إليكترا وهو جانب الحنان والود - وخريسوثيميس وهى فتاة عادية تخاف الأعمال الجريئة ولا تقوى على تحمل مسئوليتها. فهى إذن تأتى هنا كالنقيض الشارح والمؤكد لشخصية أختها إليكترا المتميزة بالشجاعة والإقدام. وإستبدل سوفوكليس بالحيلة الأيسخولية البسيطة اى الأكذوبة الملفقة عن موت أوريستيس ثلاثة مشاهد قوية ومؤثرة. فأولا هنالك المشهد الذى تروى فيه قصة موت أوريستيس لكليتمنسترا وإليكترا، مما يحدث نوعين متناقضين من رد الفعل وهذا ما سبق أن تناولناه بالدراسة. وبعد ذلك يأتى المشهد الثانى الذى تعبر فيه خريسوثيميس عن آمالها لأختها وتكتشف أنها آمال بلا أساس. أما المشهد الثالث فيأتى عندما يدخل أوريستيس المتنكر ويسلم وعاء الرماد إلى إليكترا فتسلم نفسها لحزن بالغ، ينقلب على الفور إلى فرح شديد عندما يتحرك أوريستيس متأثرا بحزنها ويكشف لها عن حقيقته.

وعنصر جديد أضافه سوفوكليس وهو الجدل الذى دار بين الأم وإبنتها حيث وجدت فيه إليكترا فرصة للتنفيس عن ما كبتته فى نفسها من مشاعر الحقد والإزدراء إزاء خيانة كليتمنسترا وغدرها. ولعله من الواضح أن سوفوكليس بمثل هذه الإضافات قد إستطاع أن يقرب أحداث المسرحية من مستوى البشرية بعواطفها المتضاربة ونوازعها المتناقضة والتى تتوالى فى مشاهد متتابعة وسريعة. وكل ذلك يحدث دون أن يخفى عنا سوفوكليس طبيعة النهاية المحتومة التى تتجه إليها الأحداث.

بيد أن ثراء المسرحيات السوفوكلية لم يفقدها بساطتها، فحبكة كل منها ذات هدف مرصود وتتمتع بوحدة درامية ملموسة. تجتمع كل العناصر على السير فى نفس الإتجاه وتكثيف إنتباه الجمهور من البداية إلى النهاية على الحدث الدرامى الذى يدور حول شخصية رئيسية ومبدأ أخلاقى واحد. أما ما عدا ذلك فيأتى فى المرتبة الثانية كشىء ثانوى. فالشخصيات الصغرى تدور فى فلك الشخصية الرئيسية، بل إن وجودها أصلا يستهدف تعميق ملامح هذه الشخصية المحورية، وبالتالى تأكيد المغزى المأساوى فى معاناتها. ولا يسمح سوفوكليس بأن تشغلنا اية أمور جانبية أو تعتم علينا رؤيتنا للنتيجة الأساسية ولا حتى للدافع الرئيسى للكتابة المسرحية. ففى

مسرحية «إليكترا» على سبيل المثال، ومع كثرة الإضافات وغزارة التفاصيل التى أحدثها سوفوكليس، تبقى وحدة الحدث الدرامى واضحة ويبقى الهدف الرئيسى بارزا وهو عدالة الانتقام من أيجيسثوس وكليتمنسترا، وتبقى شخصية واحدة هى الأكثر ظهورا وتأثيرا أى إليكترا. حتى أن الشخصيات الأخرى تأتى وتذهب أو تدخل وتخرج بينما تظل إليكترا فى معظم الوقت واقفة أمامنا على المسرح، تؤنب هذا وتغضب من ذلك، تيأس وتحزن، تحب وتفرح، وبذا تظل هى المسيطرة على المشهد من أول المسرحية إلى آخرها. وتلك هى السمة الرئيسية فى كل مسرحيات سوفوكليس مع تفاوت فى الدرجة أحيانا. وبالإضافة إلى ذلك يبدو تطور الأحداث فى مسرحه طبيعيا ومباشرا، فلا شيء يحدث دون سبب منطقى أو تبرير درامى كاف. بل يبذل المؤلف مزيدا من العناية لتبرير دخول وخروج الممثلين، كما أنه يتجنب الأفعال العنيفة أو غير المحتملة. وعرف عن سوفوكليس وبراعته فى التأليف أنه يعقد العقدة الدرامية ويحبكها حبكة جيدة، بحيث أنها تحل نفسها بنفسها أى بصورة طبيعية دون تعسف، فيما عدا مسرحية «فيلوكتيتيس» التى لجأ فيها إلى تدخل إلهى خارجى لحل عقدتها، وهذا ما سنعود إليه فى حينه.

يعتنى سوفوكليس بالأحداث الأسطورية التى يعرضها على المشاهد فى مسرحياته ويحاول جاهدا أن يجعلها مقبولة ومعقولة. أما ما يسبق بداية الحدث الدرامى ويقع خارج إطاره فلا يبذل الشاعر نفس العناية إزاءه، بل يقبله حتى لو كانت بعض أحداثه غير معقولة. فمثلا أسطورة أوديب تتضمن بعض الأحداث التى لا يمكن تصديقها إن حكمنا العقل والمنطق، ولا يحاول سوفوكليس نفسه أن يبررها أو يبسطها، ويقبل بها دون أن يعدلها ما دامت تقع قبل بداية الحدث الدرامى فى مسرحية «أوديب ملكا». ولكن ما أن تبدأ المسرحية وتتوالى مشاهدها حتى يجد المتفرج نفسه وهو يتابعها بشغف، دون أن يشغله التساؤل حول الأحداث غير المعقولة التى سبقت هذا الحدث الدرامى المعقول. وهكذا أفلح سوفوكليس فيما فشل فيه المحدثون والمعاصرون ممن قلدوه أو عارضوه فى هذه المسرحية موضوع حديثنا، ومنهم كورنى وفولتير وأندريه جيد وتوفيق الحكيم [٥٧] وغيرهم. لقد حاولوا أن يعطوا تبريرا عقلانيا لأحداث الأسطورة التى وقعت قبل بداية المسرحية، فلم يحققوا شيئا

سوى أنهم لفتوا أنظار الجمهور لمثل هذه الوقائع الأسطورية التى لا تقبل التصديق.

وأعطى سوفوكليس لنفسه حرية واسعة فى وصفه للأحداث التى تقع خارج نطاق المشهد المعروض بطريق السرد. فهذا ما فعله أيضا فى مسرحية «بنات تراخيس» حيث يتحدث عن رحلة يومين على أنها وقعت فى ظرف بضع ساعات. وفى مسرحية «أنتيجونى» يذهب كريون لينهى مراسم دفن بولينيكيس، بدلا من الإسراع لإنقاذ حياة أنتيجونى نفسها كما يستوجب المبدأ القائل بأن الحى أولى بالإسعاف من الميت. ولكن مثل هذا التسيب فى ربط الأحداث التى لا نشاهدها على المسرح أمامنا، أى تقع خارج نطاق الحدث الدرامى نفسه يعد أمرا عاديا فى التراجيديا الإغريقية.

وجدير بالإشارة أن سوفوكليس الذى أضاف الممثل الثالث ووسع حجم الحوار الدرامى لم يستغن تماما عن تقنية السرد الملحمى. ذلك أنه عنصر من عناصر الموروث الشعرى الذى سيظل موجودا فى المسرح وحتى نهاية تطوره. ولكن هذا العنصر يتخذ فى مسرح سوفوكليس الشكل النهائى الذى سيثبت عليه، ونعنى أنه سيقتصر على دور الرسول الذى يأتى دائما إلى المشهد ليصف لنا الكارثة التى وقعت خارجه والتى لا يمكن بالطبع تقديمها على المسرح. هذا ما يحدث فى «أوديب ملكا» و«أوديب فى كولونوس» و«أنتيجونى» و«بنات تراخيس». أما فى المسرحيات الثلاث الأخرى «أياس» و«فيلوكتيتيس» و«إليكترا» فإن عنصر السرد يعكس الأسلوب الأيسخولى القديم. المهم هو أن نعرف حقيقة أن تقنية السرد الملحمى كانت مفضلة لدى الجمهور، بدليل أن بعض المسرحيات كان يمكن أن تستغنى عنها -من حيث الحبكة الدرامية- ولكن المؤلف حرص على وجودها.

ويقول معظم النقاد أن سوفوكليس لا يحفل كثيرا بالتأثير البصرى، لأنه يخاطب العقل لا العين، ويفضل التجويد فى رسم الشخصيات على عرض مشاهد مؤثرة أو بالأحرى تبهر الأنظار. بيد أن هناك بعض المشاهد السوفوكلية تفوق فى تأثيرها أية مشاهد أخرى لدى أى كاتب، ومثال ذلك إكتشاف أيجيستوس لجثة كليتمنسترا («إليكترا» أبيات ١٤٥٨ - ١٧٤٨). كما أن رسم الحركة المسرحية -كما يفهم من المشاهد- ينهض دليلا على تمتعه بقدرة تشكيلية فائقة. وأفضل ما يستشهد به هنا

هو المشهد الختامى فى مسرحية « أياس ». فـفى منتصـف المكان يـرقد البـطل الهمام أياس مسجى، وبجواره تركع الشخصيات الصامتة أى زوجته وإبنه، وعن يمين وشمال يقف تيوكروس ومينيلاوس الغاضبان والمتجادلان فى عنف حول قضـية الـدفن. إنـه لمشهد رائع حقا تتوسطه مجموعة صامتة تلتف حول جثة هامدة ومن حولهم يتجـادل المتجادلون فى صوت عال وضوضاء صاخبة.

وإذا كنا قد لاحظنا تطويرا ملموسا فى دور الجـوقة عنـد أيسـخولوس فيما بـين « المستجيرات » و « الأوريستيا »، فإن الجوقة فى مسرح سوفوكليس الناضج تتميز بعـدم وجود مثل هذا التغير من مسرحية إلى أخرى. لقد أصبح دورهـا عنـد سـوفوكليس ـ أو على الأقل فى مسرحياته الباقية ـ ثابتا ومحددا لـه معـالمه الـواضحة والمستديمة، بحيث يمكن إعتبارها الأنموذج الأكمل للجوقة فى المسرح التراجيدى الإغـريق بـرمته، وهذا ما يعجب به أرسطو نفسه[٥٨]. لقد تقلص حجم الجوقة من حيث الطول ولم تعد تلعب دور البطولة، بل ولم يعد إشـتراكها فى الحـدث الـدرامى يـؤدى إلى تغييرات جوهرية، وإن كانت فى « أوديب فى كولونوس » قـد حـاولت منـع قسـوة كريون، وساعدت فى « فيلوكتيتيس » على إلحاح حيل أوديسيوس. ولكن أين هذا مما تفعله الجوقة فى « المستجيرات » أو حـتى فى « الصـافحات » لأيسـخولوس ؟. ولقـد ترتب على ذلك أن أغانى الجوقة عند سـوفوكليس لا تعـكس الإنفعـال الشـخصى العنيف بل التفكير العميق. فهى لا تندفع فى هلـع هسـتيرى قـط كما حـدث فى « السبعة ضد طيبة » عند أيسخولوس. وهى لا تصل إلى حد اليأس التـام كما هـو الحال فى « الفرس » الأيسخولية، ولا تتورط فى أعمال الانتقام كما فى « الصـافحات » لنفس هذا الشاعر الأقدم. لقد إبتعدت الجوقة السـوفوكلية بعض الشيء عـن بـؤرة العواطف والأزمات فى الحدث الدرامى، وإحتلت مـركزا أقـرب إلى الـوسيط المحـايد الذى يحافظ على التوازن بين مختلف الإتجاهات والنزعات فى هذا الحدث.

وتبدو الجوقة السوفوكلية وكأنها تلعب دورا مزدوجا. فهى بطبيعتها وطبيعة الدور الذى تقوم به فى الحوار تبدو كأحد الممثلين، لأنها مـن هـذا الجـانب تـؤدى دورا يختلف بعض الشيء عن الأغانى التى تغنيها والتى بالقطع لها وظيفـة أخـرى. ومثـل هذا التباين بين شق وظيفة الجوقة ـ أى الجزء الحوارى والجزء الغنـائى فى دورهـا ـ

يمكن أن يكون من تأثير إيسخولوس نفسه، بيد أن سوفوكليس قد عمقه وأبرزه كشئ متعمد. فالجوقة السوفوكلية المشاركة فى الحوار تمثل الإنسان العادى فى مقابل الكائنات البطولية التى يلعب الممثلون الآخرون أدوارها. فهى إذن جوقة لا أثر للمثالية فيها، إذ تجمع نقاط الضعف جنبا إلى جنب مع نقاط التألق فى شخصية الإنسان الذى يظل مع ذلك مواطنا محترما. والجوقة السوفوكلية لا تحاول أن تتظاهر بمظهر من يتمتع بحكمة فائقة أو بعد النظر الخارق أو نفاذ البصيرة. ومثل هذه الجوقة يمكن أن تقع فى الأخطاء ومن السهل على الآخرين خداعها، كما فعل أياس عندما تظاهر بالندم فى المسرحية المسماة بإسمه (بيت ٦٩٣ وما يليه)، وكما إستطاعت ديانيرا أن تحصل على تأييد الجوقة لخطتها القاتلة فى «بنات تراخيس» (أبيات ٥٨٨ ـ ٥٨٩). وتتورط الجوقة نفسها أحيانا فى بعض الحيل الخبيثة، كما حدث فى «فيلوكتيتيس» (أبيات ٥٠٧ ـ ٥١٧، ٨٣٣ ـ ٨٦٥) حيث تحث نيوبتوليموس على خداع البطل الذى تحمل المسرحية إسمه عنوانا.

بيد أن الجوقة السوفوكلية بصفة عامة ورعة، مؤمنة بالآلهة وتخشى غضبهم وتحض على الإعتدال والتقوى. فهى تستخلص الحكمة من كبرياء وعنجهية كريون فى «أنتيجونى» (أبيات ١٣٤٨ ـ ١٣٥٣). وهى مخلصة للأصدقاء وتتعاطف معهم دون أن تتخلى عن الحذر والحيطة التى تتميز بهما. والجوقة السوفوكلية لا تكف عن تبجيل السلطة الحاكمة، حتى أنها تتردد فى مواساة إليكترا فى المسرحية التى اتخذت عنوانها من إسم هذه البطلة (أبيات ٣١٠ ـ ٣١٤) قبل أن تتأكد من غياب أيجيسثوس. ومع أن الجوقة فى مسرحية «أنتيجونى» تؤيد البطلة من أعماقها إلا أنها لا تقول ذلك علانية (أبيات ٥٠٤ ـ ٥٠٩)، بل تنهى عن مخالفة القوانين حتى ولو كان الهدف هو أسمى الغايات. وتقول هذه الجوقة فى نفس المسرحية (أبيات ٨٧٢ ـ ٨٧٤) : «قد تكون مثل هذه البطولة جديرة بالثناء، ولكن الحكام أحق بالطاعة والولاء». ومع ذلك فالجوقة السوفوكلية كثيرا ما تظهر مذبذبة تتأثر بسهولة وتغير مواقفها بناء على كلمات آخر المتحدثين. فهى لا تصر على موقف معين لها ولا تتخذ لنفسها رأيا ثابتا. وغاية ما تهدف إليه الجوقة السوفوكلية هى أن تهدئ المواقف العنيفة وأن تصل إلى حلول توفيقية، وكثيرا ما تقول ما معناه أن كلا من

الجانبين على حق أو أن على كل جانب أن يتعلم من الآخر ويتنازل بعض الشئ.

وإذا أردنا أن نضرب مثلا على الدور المزدوج للجوقة فلن نجد أفضل مما يحدث فى مسرحية «إليكترا». فبعد أن يئست البطلة من عودة أخيها أوريستيس عرضت على أختها خريسوثيميس أن تتعاون معها على القيام بعملية الإنتقام إعتمادا على نفسيهما. فترتعد خريسوثيميس لمجرد هذا العرض الجرىء، لأنها تفضل العيش فى تواضع وأمان على الطموح فى تحقيق الأمجاد، وتتوسل إلى إليكترا أن تخضع لحكم الضرورة. وفى البداية تنضم الجوقة لهذه التوسلات مؤكدة أن الحكمة والحذر هما خير ما يتمتع به الإنسان من مزايا (أبيات ١٠١٥ - ١٠١٦). ولكن ما أن تنصرف الأختان وتشرع الجوقة فى الغناء حتى نكتشف أنها قد غيرت من نغمة الحديث وعدلت من موقفها، فهى تنحى باللائمة على خريسوثيميس على أساس أنها تهمل ذكرى أبيها المقتول غدرا. وتثنى الجوقة على إليكترا لإخلاصها وإستعدادها للتضحية بنفسها فى سبيل تحقيق ما تقضى به عدالة السماء (أبيات ١٠٥٩ - ١٠٩٧).

وقد يكون صحيحا القول بأن الجوقة فى المسرح الإغريقى تشكل عبئا ثقيلا على كاهل الشعراء المؤلفين بصفة عامة. بيد أننا فى هذه الحالة لن نجد شاعرا قد إستطاع أن يتغلب على هذه العقبة بنجاح ومهارة مثل سوفوكليس. فالجوقة فى مسرحه تذوب فى خضم العناصر الدرامية الأخرى، على نحو لا يكون على حساب الجانب المأساوى للمسرحية بل يزيده جمالا وسحرا. فهى فى الأجزاء الحوارية تلعب دور النقيض الشارح للأبطال، فبضعفها تؤكد عظمتهم وبتذبذبها تثبت حزمهم وحسمهم. أما أغانيها فهى نغمات جادة ووقورة تأتى كلوحات إستعراضية جميلة بين مشاهد الإنفعال والعنف. وهى بطولها المتقلص لا تعرقل سير الأحداث بل تضفى جوا غنائيا ممتعا على المسرحية كلها. ولا يسعنا فى نهاية حديثنا عن الجوقة السوفوكلية إلا أن نشير إلى إعجاب أرسطو بها إذ قال «ينبغى على الجوقة أن تلعب دورا كدور أحد الممثلين، وأن تشكل جزءًا من الكل وتشترك فى الحدث كما عند سوفوكليس لاكما عند يوريبيديس»[٥٩].

لقد إستهدف سوفوكليس بالأساس أن ينزل بالتراجيديا من علياء الألوهية والبطولة إلى المستوى البشرى الذى يظل مع ذلك مثاليا وفخما. وتحقق هذا الهدف

السوفوكلى على نحو ملموس فى مسرحياته الباقية، التى نجدها وقد إستبدلت بالعظمة الأيسخولية الرهيبة رشاقة جميلة وقريبة من قلوب الناس ومستواهم. ولم تعد القضايا العظمى حول الدين والأخلاقيات تعوق إهتمام الجمهور أو تشغلهم عن متابعة أحداث القصة الممثلة أمامهم. وهذا لا يعنى أن جمهور سوفوكليس فاقد الوعى - كما يزعم البريختيون المحدثون[٦٠] - وكل ما حدث هو أن القضايا التى إحتلت مركز الصدارة فى مسرح أيسخولوس إنتقلت إلى خلفية الصورة عند سوفوكليس، وتقدمت الشخصيات الآدمية لتشغل مركز الدائرة وهى واضحة المعالم محددة الملامح وحادة التأثير. ولأول مرة أصبحت الطبيعة البشرية بكل إنفعالاتها وعواطفها وصراعاتها هى الهدف الرئيسى والموضوع الأساسى للكتابة الدرامية. حقا إن شخصيات سوفوكليس الدرامية قد إحتفظت بالرشاقة والعظمة البطوليين الهومريين، ولكنها فى نفس الوقت إقتربت من العواطف الإنسانية ونقاط الضعف الآدمية. ولعل ذلك يبدو أكثر وضوحا لو وضعنا هذه الشخصيات السوفوكلية فى مقابل شخصيات أيسخولوس الذين يشبهون سلالة العمالقة وينتمون إلى جنس بروميثيوس. وهذا أمر كان له إنعكاسه الملحوظ فى اللغة المستخدمة عند كل من الشاعرين. فلغة أيسخولوس - كما رأينا - تتميز بفخامة علوية، أما لغة سوفوكليس - التى ستتعرض لها بعد قليل - فتجمع بين القوة والجمال، البساطة والسمو فى آن واحد.

هكذا إنتقل مركز الثقل فى مسرح سوفوكليس من قضايا الدين والأخلاق، التى شغلت أيسخولوس كثيرا، إلى قضايا الطبيعة البشرية نفسها. ومن ثم فإن بنية المسرحية السوفوكلية وحبكتها وترتيب مشاهدها أصبحت كلها فى خدمة هدف رئيسى واحد هو رسم الشخصية (ethopoiesis). وهو مجال تفوق فيه سوفوكليس على غيره من شعراء التراجيديا. حقا إن سوفوكليس لم يفلح فى تقديم شخصية يتملكها هذيان رباق كما فى كاسندرا أيسخولوس، ولا أخرى تسيطر عليها روح الغيرة الفتاكة كما فى ميديايوريبيديس. ولكنه برع فى رسم الصورة البشرية بدقة متناهية، محللا الدوافع الرئيسية لكل شخصية، ومتعمقا فى روح الإنسان وقلبه على نحو من الجمال لم يسبق له مثيل. وبلغ من براعة سوفوكليس فى هذا الميدان أنه يستطيع تصوير شخصية ما تصويرا كاملا فى بيت واحد من الشعر. ولذا نجد مسرحياته مليئة بعبارات موجزة بديعة ومفعمة بالكثير من المعانى والغزير من الصور، التى تكشف

النقاب عن مكنون الشخصية منذ النظرة الأولى. وجدير بالذكر أن مثل هذه العبارات المحكمة والبليغة - كتلك التى يحفل بها مسرح سينيكا وشكسبير - تستعصى فى كثير من الأحيان على الترجمة.

وتعكس مسرحيات سوفوكليس السعة والعمق فى خبرة المؤلف بالطبيعة الآدمية. فهو يقدم نماذج بشرية كثيرة كما يخلق نماذج أخرى جديدة. حتى أننا من النادر أن نلاحظ تكرارا فى شخصياته. حقا إن شخصيتى خريسوثيميس وإسمينى تكادان أن تكونا أنموذجا واحدا، ولكن ذلك لا يحدث مرة أخرى فى مسرح سوفوكليس. فحتى عندما يقدم نفس الشخصية فى مسرحيتين أو أكثر، نجده يغير فيها ويعدل على نحو جذرى. فكريون عنده يظهر فى ثلاث مسرحيات وفى كل مرة يتمتع بشخصية مخالفة للأخرى. ففى «أوديب فى كولونوس» نجد كريون هذا وغدا شريرا، غليظ القلب. إذ عندما يرفض أوديب مقترحاته، يبدى مشاعر الحقد والخبث بحيث يحاول حرمان هذا الملك الأعمى الشريد من بنتيه. أما فى «أنتيجونى» فنجد كريون متعصبا دون أن يعدم بعض الصفات الطيبة، فهو يقدس القوانين الصارمة للدولة، بل إنه يعتبر سجين مركزه الاجتماعى والسياسى كرجل دولة متزمت، ولا يستوعب المغزى البطولى لموقف أنتيجونى. إنه يخشى أن يظهر بمظهر الضعيف أمام إمرأة. أما فى «أوديب ملكا» فكريون إنسان بمعنى الكلمة الكامل، حتى أنه يكسب تعاطفنا، وعندما تقع الكارثة لا يشمت فى غريمه ويبذل أقصى ما يستطيع فى سبيل أن يخفف عنه وطأة ما حدث.

يقع تركيز سوفوكليس على الإنسان، ولكن الإنسان عنده يظهر فى صورة محسنة ومثالية. فبرغم أنه إبتعد عن الفخامة المبالغ فيها عند أيسخولوس، لم ينزل إلى حد الواقعية التى سنجدها بعد ذلك عند يوريبيديس. فسوفوكليس مثل الفنانين التشكيليين الإغريق قدم نسخة للإنسان تشبه الأصل ولكنها أجمل. وشخصيات سوفوكليس شخصيات آدمية تعانى من الإنفعالات والعواطف العادية، ولكنها لازالت تحتفظ بمسحة شفافة من عظمة البطولة الملحمية القديمة، مما يبعدهم بالطبع عن كل ما هو وضيع وخسيس. قلما نجد وغدا فى مسرح سوفوكليس، فكريون فى «أوديب فى كولونوس» يمثل إستثناء وحيدا ولم يتكرر. وحتى الشخصيات الخبيثة عند

سوفوكليس تتمتع ببعض الملامح المضيئة. إذ أن رذائلهم لا تتعدى حدة الغضب أو الميل للإنتقام أو الإسراف فى الطموح، ولكنها لاتصل قط إلى الدناءة أو الجبن المرذول. ولقد أخبرنا أرسطو أنه نقل عن سوفوكليس نفسه القول بأنه «يرسم البشر كما ينبغى أن يكونوا، أما يوريبيديس فيصورهم كما هم (فى الواقع)(٦١)».

لقد لاحظنا من قبل أن أيسخولوس الشاعر الدرامى يقف فى ظل أيسخولوس المعلم الأخلاقى، بمعنى أن الحقائق الدينية والحكم الأخلاقية المستخلصة من الأساطير تؤكد وتبرز على نحو قد يعوق تطور الحدث الدرامى نفسه فى كثير من الأحيان. أما عند سوفوكليس فقد تبادل هذان الجانبان للمسرح المكانة والموقع فيا بينهما، أى أن الأولوية صارت للحبكة الدرامية دون أن يؤدى ذلك إلى تعتيم المحتوى الفكرى للعمل الفنى، أو يصيبه بالتسطيح والتعميم. فليست مسرحيات سوفوكليس مجرد لوحات مرسومة بعناية من حيث الشكل وخالية من حيث المغزى الأخلاقى. فإنفعالات وآلام البشرية مجسدة فى هذه اللوحات مقترنة بقوانين العدالة والنظام الإلهى الخالد. يكمن فى خلفية الصورة السوفوكلية مسار الأقدار الغامض وطرقها الملتوية وتقلباتها الفجائية. وعندما توضع أعمال البشر بين عناصر هذه الصورة لابد من أن تكتسب فخامة وتأثيرا غير عاديين. ومع أن الهدف الأخلاقى فى مسرحيات سوفوكليس ليس عريضا بنفس الدرجة التى هو عليها عند أيسخولوس، إلا أنه لا يبدو طفيليا فى إطار مسرح سوفوكليس. وإذا إعتبرناه ثانويا علينا أن نعرف أن ذلك مرسوم بعناية من قبل الشاعر، الذى أراده أن يكون ضمنيا وليس سافرًا أو مؤكدا. صفوة القول أن المضمون الفكرى والأخلاقى يصبغ المسرحية السوفوكلية ككل بتأثير غير مرئى ولكنه محسوس.

ولعله من المفهوم ضمنا أن الوصول إلى إستخلاص موقف سوفوكليس الحقيق من الدين والأخلاق ليس أمرا سهلا، بل كان ولا يزال مثار جدال مستمر وخلاف حاد بين النقاد. ولكنه على أية حال لا يرى فى الأساطير الإغريقية حقائق مسلم بها، وإنما مجرد تراث قصصى تصويرى وتقليدى. حقا إنه يعامل هذه الأساطير بكل إحترام ويتحدث عن الآلهة بكل ورع، فهذه الآلهة هى التى لا تزال تدير وتوجه مصائر البشر. فنبوءة أبوللو هى التى تنبأت بمصائب لايوس وأوديب، وهى التى

حثت أوريستيس على الإنتقام. والربة أثينة هى التى دبرت خطة سقوط أياس. ولا يترك سوفوكليس أية فرصة تتاح له لكى يؤكد طقوس العبادة التقليدية، بل يشيد بمدينة أثينا لأنها تعرف أكثر من غيرها كيف تكرم الآلهة بالطقوس الواجبة («أوديب فى كولونوس» أبيات ١٠٠٦ - ١٠٠٧). ومع ذلك فإن الإنطباع العام الذى نخرج به يختلف تماما عن إنطباعنا بالنسبة لمسرح أيسخولوس. فسوفوكليس يبدو أنضج وأعمق عقيدة من الرجل العادى البسيط المتعبد بالطقوس والصلوات. ومع أن سوفوكليس يحترم مثل هذه العبادات والصلوات ولا يخدشها إلا أنه يتخطاها. ويشترك سوفوكليس مع أيسخولوس فى الإعتقاد بأن الكون يخضع لقوانين إلهية أبدية، لم تخلق أمس ولا اليوم بل هى موجودة فى كل زمان ومكان دون أن يعرف الإنسان متى جاءت بالضبط. («أنتيجونى» أبيات ٤٥٣ - ٤٥٧). إنها قوانين «مولودة فى أعالى السماء، ولم تضعها أية سلالة بشرية، ولن يجرها النسيان قط إلى النوم» («أوديب ملكا» أبيات ٨٦٥ - ٨٧٠). وترادف هذه القوانين كلمات مثل العدالة والنظام وكذا «الطهارة الخاشعة قولا وفعلا» («أنتيجونى» بيت ٤٥١، «أوديب فى كولونوس» بيت ١٣٨٢). ولم تنقش هذه القوانين على صخر أو حجر بل على قلوب البشر وفى ضمائر الناس («أنتيجونى» بيت ٤٥٤ agrapta theon nomina). ولذلك فهى تكشف للبعض وتحجب عن الآخرين. أنتيجونى مثلا تعرفها وتستوعبها، أما كريون فهم أصم لايسمع نصائحها. وغالبا ما تصطدم هذه القوانين السماوية غير المكتوبة بقوانين البشر الموضوعة، وبالطبع تخرج الأولى دائما منتصرة. أما الذى يعصى أمرها مثل كريون فيعرف ولو بعد فوات الأوان أنه «من الأفضل السير على نهج القوانين التى وضعتها السماء إلى النهاية» («أنتيجونى» بيت ١١١٣ - ١١١٤).[٦٢]

وجنبا إلى جنب مع هذه القوانين غير المكتوبة توجد قوة أخرى علوية تدير الكون. إنه زيوس الذى يبدو أحيانا عند سوفوكليس فى صورته التقليدية، وأحيانا أخرى يكتسب عنده صفات جديدة. وفى كلتا الحالتين فإنه هو زيوس الذى يشرف على تنفيذ قوانين السماء ويصرف العدالة، وينزل العقاب بالمارقين. فالآلهة قد تمهل ولكنها لا تهمل قط إنزال أشد العقاب بالمجرمين الذين يهجرون ما هو إلهى إلى ما هو شرير («أوديب فى كولونوس» أبيات ١٥٣٦ - ١٥٣٧). ويلتقى سوفوكليس

فى ذلك مع أيسخولوس، وإن كان أقل منه تفاؤلا بشأن مصير الإنسان. ذلك أن البرئ عند سوفوكليس لا يعفى دائما من المأساة، بل ولا يجد الثواب المناسب ولا تحميه براءته من المعاناة وسوء الحظ الذى كثيرا ما يصيب من لا ذنب له. ها هى أنتيجونى تعانى مر المعاناة لأنها أطاعت قوانين السماء وخالفت قوانين الأرض. وأوديب دفع ثمنا باهظا لذنوب لم يكن هو المسئول عنها مسئولية كاملة. ويمكن أن نضيف إلى هذين المثلين أمثلة أخرى كفيلوكتيتيس وديانيرا.

قد يبدو من حديثنا هذا وللوهلة الأولى أن سوفوكليس يؤكد ما سبق أن قال به أيسخولوس أى توارث اللعنة. بيد أن موقف سوفوكليس ليس كذلك قط. حقا إنه يعترف بوجود المعاناة بلا ذنب، ولكنه لا يحاول التوفيق بين هذه الحقيقة المرة وفكرة العدالة السماوية، وهذا ما شغل أيسخولوس بالدرجة الأولى. أما عند سوفوكليس فإنه ينبغى القبول بفكرة المعاناة أحيانا بلا ذنب كجزء من نظام الكون الذى لا يمكن للإنسان الوصول إلى كنه قوانينه. فضلا عن أن هذه القوانين غامضة بطبعها يجب ألا ننسى أن الإله إذا أخفى شيئا لا يستطيع الإنسان مهما كان أن يكتشفه، وإن بحث طول عمره (شذرة ٨٣٣). فقدر الإنسان أن يواجه ما لا يعرفه أو ما هو غير مؤكد. وما الناس إلا أشباح وظلال تنقضى ساعات إزدهارهم بسرعة هائلة، وتتساقط أعمارهم بسهولة تساقط أوراق الشجر، ومن الحمق التدبير للغد البعيد («بنات تراخيس» بيت ٤٩٣). ومع ذلك فعالم سوفوكليس تحكمه وتسيره قوانين إلهية، ولو أنه من العسير على الإنسان تفسير هذه القوانين، وما عليه إلا أن يقدسها، فهذا أفضل ما يمكن أن يعمله («فيلوكتيتيس» بيت ١٤٤٠). أى أن ما يفيد الإنسان بحق فى عالم سوفوكليس هو الخشوع للآلهة، والإعتدال فى العيش، والتواضع. تقول الربة أثينة لأوديسيوس فى مسرحية «أياس» (أبيات ١٢٧ - ١٣٣) «من الآن فصاعدا لا تفه بأى كلمة نابية تسيء للآلهة، ولا تزهو بنفسك، ولو بلغت من القوة شأوا عظيما أو جمعت من الثروة شيئا كثيرا. فيوم واحد فقط يكفى لقلب السعادة الآدمية رأسا على عقب. والآلهة تحب المعتدلين وتبغض فاعلى الشر».

يقول أياس سوفوكليس «كل يوم من أيام حياتنا لا يفعل شيئا سوى أنه يقربنا

من مماتنا» («أياس» بيت ٤٧٣). وتقول الجوقة فى «أوديب ملكا» (أبيات ١١٨٦ - ١١٩٢) «ليست الحياة سوى ظلال، وما أن يبدو الإنسان سعيدا حتى يهوى (إلى الشقاء)». والجوقة هى التى تقول أيضا فى «أوديب فى كولونوس» (أبيات ١٢١٥ وما يليه) «من الأفضل أن لا يكون الإنسان قد ولد قط، أما إذا حدث وولد فلا خير يبقى له سوى أن يرحل بأقصى سرعة ممكنة عائدا إلى حيث كان قد جاء». ويتخذ بعض النقاد من هذه الأقوال دليلا على أن تشاؤم سوفوكليس كان كاملا، وهو أمر لا يتفق مع ما عرف عن حياة سوفوكليس وطباعه، ولاسيما تحليه بروح السكينة وتمتعه بالسعادة فى حياته ومماته كما سبق أن ألمحنا. بل إن أبطاله - لاسيما أياس وأنتيجونى - يذهبون إلى الموت بإختيارهم. وبغض النظر عن الأسى والأسف الشديدين اللذين يصاحبان هذا الموت فإن هؤلاء الأبطال يودعون الحياة والطبيعة من حولهم وداع العشاق.

ولعل السخرية - أو المفارقة - التراجيدية وسيلة شائعة فى الأدب المسرحى بعامة. وهى فى العادة تنجم عن أن كارثة ما على وشك الوقوع ويعرفها الجمهور أو يتنبأ بها ويتوقعها، بينما بعض شخصيات المسرحية أو كلهم لا يدركون شيئا عنها. وفى مثل هذا الموقف يكتسب الحوار الدائر بين الممثلين إزدواجية مثيرة، إذ يصبح له معنيان أحدهما ظاهر أو خارجى يتعامل به الممثلون ويتصرفون على هديه وهو المعنى الخاطئ. أما الآخر فهو المعنى الخفى أو الداخلى الذى يفطن إليه النظارة ويستشفونه من بين السطور وما وراء الكلمات. ولقد إزدهر هذا الأسلوب الساخر فى المسرح الإغريقى التراجيدى، وساعد على ذلك قيام هذا المسرح على موضوعات أسطورية معروفة لدى جمهور المتفرجين. إذ سهل ذلك على المؤلف أن يستغل الرموز والإيحاءات أروع إستغلال. بيد أن سوفوكليس قد بزّ جميع شعراء التراجيديا الإغريق فى روعة وطرافة السخرية أو المفارقة التراجيدية التى سادت مسرحه وأصبحت سمة مميزة له.

وهناك نوع من السخرية المتعمدة والمكشوفة، كأن تستقبل كليتمنسترا أيسخولوس زوجها أجاممنون العائد بعد غياب طويل بالترحاب، بينما هى فى الواقع تقوده إلى حتفه، بل ستغتاله هى نفسها وبعون من عشيقها. تقول كليتمنسترا عندما تأمر بأن

يفرش طريقه بالبساط الأحمر إن «العدالة قد قادته إلى منزله بعد أن كان الأمل فى عودته مفقودا» (أيسخولوس «أجاممنون» أبيات ٩١٠ - ٩١٣). وهى بهذا القول قد أعطتنا الدرس المستفاد من الموقف كله، وهو درس يشمل أيضا المفارقة التراجيدية المقصودة أو المستهدفة أصلا. وقد نجد مثل هذا النوع من المفارقات التراجيدية فى مسرح سوفوكليس، بيد أنه يضفى عليه مسحة من الغموض والتعقيد بحيث لا يكون المشاهد - والممثل أحيانا - على يقين من المعنى المقصود. فعندما قتلت كليتمنسترا فى مسرحية «إليكترا» وعاد أيجيستوس منتشيا بعد أن سمع أنباء موت أوريستيس - وهى أنباء ملفقة - يدخل القصر ويرى جثة على الأرض. فيفرح ظنا منه أنها جثة أوريستيس، بينما هى فى الواقع جثة عشيقته الحبيبة كليتمنسترا التى قتلها أوريستيس نفسه. وعلينا أن نتصور مدى السخرية فى الحوار الذى يدور بينه وبين إليكترا.

تميزت المفارقات التراجيدية السوفوكلية بالإثارة الناجمة عن أن المتحدث نفسه هو موضع السخرية فهو مثلا لا يرى ما يتهدده من خطر ولا يستوعب كل ما يقال أو يفهمه بطريقته الخاصة غير الصحيحة. ومن ثم فإن كلمات مثل هذه الشخصية التى ربما تستهدف ظاهريا بث التفاؤل وتخفيف الآلام تغوص بنا فى الجراح إلى الأعماق. ولا يقتصر الأمر على الكلمات بل يمتد إلى الموقف كله، إذ يحدث تناقض حاد بين الشخصية ضحية المأساة والمفارقة التراجيدية من جهة، والبهجة التى ينغمس فيها من جهة أخرى. وهى بهجة قد تجعلنا نبتسم وقلبنا ملىء بالأسى والأسف أو الخوف والشفقة بسبب الجو الخانق والغموض المحيط بالموقف ككل. وفى مثل هذه الحالة يكون تأثير المفارقة التراجيدية أقوى من أية كلمات مباشرة وإن كانت مفعمة بالسخرية. ومثل هذا النوع السوفوكلى من المفارقات التراجيدية[٦٣] لا وجود له عند أيسخولوس، وليس شائعا فى المسرح الحديث، ولكن يوريبيديس قد أتقنه ولاسيما فى «عابدات باكخوس» كما سنرى.

ومن بين كافة مؤلفى المسرح القديم والحديث لا يوجد من يستطيع مجاراة سوفوكليس فى براعة إستخدام هذا الأسلوب الساخر فى الكتابة الدرامية. ونعنى رسم مشاهد كاملة مفعمة من أولها إلى آخرها بالمفارقات التراجيدية. لم يفلح أحد

من المؤلفين القدامى والمحدثين فى تصوير عجز الإنسان وقصر نظره كما فعل سوفوكليس معتمدا على مثل هذه المفارقات. ها هو أياس يقف وسط أشلاء الأغنام التى ذبحها توًا ظنًا منه أنها القواد الأغريق أعداؤه، إنه وقد فقد الوعى ينتشى بهذه المذبحة المشينة متخيلا أنه قد إنتقم شر إنتقام من غرمائه. ومثل هذه الحالة التى تردى فيها هذا البطل الهمام تزيد من إشفاقنا عليه رغم كلمات الزهو والنشوة التى ينطق بها، ولاسيما عندما يخاطب الربة أثينة ويعدها بأنه «سيزين معبدها بأسلاب ذهبية فى مقابل المجد الذى حققه (بهذه المذبحة المخزية)» («أيـاس» أبيات ٩١ - ١١٧). بل تعتبر السخرية التراجيدية هى السمة الغالبة والمحور الرئيسى للحدث الدرامى فى مسرحيتى «بنات تراخيس» و «أوديب ملكاً». ففى المسرحية الأولى تبرز ملامح التناقض الحاد بين المظهر والجوهر، وبين ما تتوقع ديانيرا وما يقع لها بالفعل.

أما فى «أوديب ملكا» فيبدو بطلها منذ بداية المسرحية متربعا على قمة المجد مزدهرا حظه، تحيط به جماهير شعبه راكعة متوسلة، ويخاطبه الكاهن قائلا «يا أحكم الناس فى التعامل مع صروف الدهر وما تأتى به أقدار السماء» («أوديب ملكا» أبيات ٣٣ - ٤٣). هذه هى حالة أوديب فى المسرحية التى يشاهدها جمهور يعرف الأسطورة الأصلية التى تنتهى نهاية مؤلمة إذ بعد وقت قصير ستبطش السماء بهذا الملك الجبار وتهوى به إلى الحضيض. ومن ثم فإن كل كلمة تتحدث عن السعادة والنشوة والملك والأبهة وما إلى ذلك سيكون لها صدى مخالف فى نفوس المشاهدين. إذ سيرون فيها مفارقة تراجيدية مؤثرة، لأنها تصور قصور الإدراك البشرى. وتصل الأحداث وكذا المفارقة التراجيدية إلى الذروة عندما يصر أوديب على العثور على القاتل والإنتقام منه، لأن هذه المسألة «لا تشغله من أجل غرباء بل لأنها تهمه شخصيا»، فالجمهور يعرف أنه هو القاتل المطلوب العثور عليه. وناهيك عن السخرية المريرة المتمثلة فى قول أوديب لأمه وزوجته يوكاستى إنه طالما تعيش أمه - وهو يعنى زوجة ملك كورنثة التى يظن أنها أمه - فإن خطر الزواج من الأم الذى تنبأت به نبوءة دلفى ليس أمرا مستبعدا. لقد بلغ من أمر أوديب أنه يلعن قاتل أبيه لايوس ويتوعده، ويزيد على ذلك قوله «وإن كان يقطن بيتى فلتنزل كل تلك اللعنات على رأسى أنا» (أبيات ٢٤٦ - ٢٥١). كل هذه الأقوال

وغيرها الكثير تجعل من مسرحية « أوديب ملكا » آية فى فن إستخدام المفارقات التراجيدية.

وكما هو معروف فإننا ندين للنحاة ببقاء مسرحيات كل من أيسخولوس وسوفوكليس، إذ إحتفظوا بها كنماذج صالحة للدرس. وفى مرحلة مبكرة كانت المسرحيات السبع الباقية من سوفوكليس هى التى حظيت بمثل هذا الإختيار والدرس. ولكن هذا العدد قل إلى ثلاث مسرحيات فقط إبان العصر البيزنطى وهى « أياس » و« إليكترا » و« أوديب ملكًا »، إذ قرئت هذه المسرحيات بعناية وكتبت تعليقات عليها بواسطة فقهاء بيزنطة (أو القنسطنطينية). ولا يعنى هذا أن المسرحيات الأربع الأخرى قد أهملت تمامًا كما حدث بالنسبة لمسرحيات أيسخولوس الأربع التى لم يقع عليها الإختيار كما سبق أن ألمحنا. وترتب على ذلك أن مسرحيات سوفوكليس السبع الباقية وصلتنا فى حالة أفضل من مسرحيات أيسخولوس، بل إنها وصلتنا فى عدة مخطوطات.[٦٤] لقد إختيرت هذه المسرحيات بعد دراسة دقيقة لنتاج سوفوكليس كله، ومع ذلك فإنها لا تفيدنا كثيرًا من حيث إلقاء الضوء على تطور سوفوكليس كمؤلف مسرحى. فى حين أن مسرحيات أيسخولوس مفيدة للغاية فى هذا الصدد. ويرجح أن إختيار مسرحيات سوفوكليس كان يستهدف إنتقاء أفضل ما كتب الشاعر. فنحن نعرف أن أرسطو قد أظهر إعجابه الشديد بمسرحية « أوديب ملكًا » فى كتابه « فن الشعر »، حيث إعتبرها الأنموذج الكامل للتأليف الدرامى عند الإغريق. يضاف إلى ذلك أن جامعى « المختارات » قد إعتبروا هذه المسرحية جنبًا إلى جنب مع « أوديب فى كولونوس » و« إليكترا » و« أنتيجونى » روائع الفن السوفوكلى. وبالفعل كانت هذه المسرحيات الأربع ذات شعبية واسعة لدى النقاد وفى أوساط القراء بصفة عامة إبان العصر السكندرى، بل إنه قد أعيد عرضها آنذاك. ومع أن المسرحيات الثلاث الأخرى « أياس » و« بنات تراخيس » و« فيلوكتيتيس » لم تحظ بمثل هذا الإهتمام والحفاوة، إلا أنها كانت تعتبر أيضًا على نفس المستوى من الجودة مثل المسرحيات الأربع سالفة الذكر. فعلق عليها وإقتبس منها كتاب مثل ستوبايوس وديون خريسوستوموس وشيشرون[٦٥]. ولازال سوفوكليس هو الشاعر المفضل فى العصر الحديث[٦٦] من بين شعراء المسرح الإغريق جميعًا من حيث العروض المسرحية.

وبالنسبة لتاريخ مسرحيات سوفوكليس السبع فإننا لا نملك دلائل كافية لكى نقطع بالزمن الدقيق والمحدد لعرض كل مسرحية. وكل الذى وصلنا من معلومات يستق منه أن «فيلوكتيتيس» عرضت عام ٤٠٩ وأن «أوديب فى كولونوس» نظمت قبيل وفاة المؤلف وعرضت لأول مرة عام ٤٠١. هذه هى كل النتائج التى يمكن إستخلاصها من معلوماتنا الخارجية الضئيلة. ولكن النقاد قد حاولوا الوصول إلى نتائج أخرى من تحليل النصوص نفسها، أى بإستخلاص دلائل داخلية. فبدراسة الحوار فى مسرحيات سوفوكليس وتطوره من مسرحية إلى أخرى يمكن الوصول إلى تواريخ تقريبية. وعلى سبيل المثال نجد أن سوفوكليس فى المسرحيات المبكرة لم يكن يلجأ إلى تقسيم البيت الإيامبى أو «التشطير» بين متحدثين أو أكثر فيما يعرف بإسم «الأنتيلابى» (Antilabe)[٦٧]. وهى وسيلة لم يلجأ إليها أيسخولوس فى كل مسرحياته الباقية سوى مرتين فقط («السبعة» بيت ٢١٧، «بروميثيوس» بيت ٩٨٠). أما عند سوفوكليس فإننا نلاحظ تزايدًا فى عدد مرات اللجوء لهذه الوسيلة كلما تقدمنا للأمام زمنيًا. فى «أنتيجونى» لا وجود لهذا التشطير البتة وفى، «أياس» و«بنات تراخيس» لا يستخدم إلا فى مرات قليلة. ولكنه فى «فيلوكتيتيس» و«أوديب فى كولونوس» يستخدم بكثرة ملحوظة، مما يشى بأن هاتين المسرحيتين من نتاج السنوات الأخيرة لسنوفوكليس. ويمكن ترتيب مسرحيات سوفوكليس تضاعديًا من حيث إستخدام هذه الوسيلة كما يلى:

«أنتيجونى»	=	صفر
«بنات تراخيس»	=	٤
«أياس»	=	٨
«أوديب ملكًا»	=	١٢
«إليكترا»	=	٢٧
«فيلوكتيتيس»	=	٣٢
«أوديب فى كولونوس»	=	٥٠

وبناء على هذه القائمة رتب النقاد المسرحيات من حيث تاريخ عرضها. بيد أن هناك دلائل داخلية أخرى كثيرة، من بينها إستخدام الممثل الثالث، وجدير بالملاحظة أن عدد المشاهد التى يشترك فيها أقل فى «أنتيجونى» و«أياس» و«بنات

تراخيس » من المسرحيات الأخرى. وبناء على كل تلك الدلائل يرى هيج أن مسرحيات سوفوكليس قد عرضت بالترتيب التالى : « أنتيجونى »، « أياس »، « بنات تراخيس » « إليكترا »، « أوديب ملكًا »، « فيلوكتيتيس »، « أوديب فى كولونوس »[٦٨].

يربط بونارد بين مسرحية « أنتيجونى » والبارثنون من جهة، ويعتبر سوفوكليس وبريكليس وفيدياس ثالوثًا عبقرياً أفرزته أثينا فى قمة إزدهارها من جهة أخرى[٦٩]. وهناك رواية تقول إن إنتخاب سوفوكليس قائدًا فى حملة ساموس جاء نتيجة لنجاحه فى عرض مسرحية « أنتيجونى »، وعلى هذا الأساس فإنها قد تكون عرضت فى ربيع ٤٤١/٤٤٢. ومع ذلك ينبغى ألا نعول كثيرًا على ذلك. وهناك رواية أخرى تقول بأنها كانت المسرحية رقم ٣٢ فى إنتاج سوفوكليس ككل. وموضوع المسرحية هو القرار الذى أصدره كريون بمنع دفن بولينيكيس وتمرد أنتيجونى على هذا القرار بالإصرار على دفن أخيها مضحية بنفسها فى سبيل ذلك. ويبدو أن أحدًا من الشعراء لم يعالج هذا الموضوع من قبل، وإن كان يعتبر مكملاً لقصة « السبعة » الأيسخولية ووردت له إشارة عابرة هناك. وقد يكون الهدف من نظم مسرحية « أنتيجونى » هو تمجيد مدينة أثينا والأثينيين الذين قاموا بدفن قوات الغزو الأرجى لطيبة كما يفهم من المسرحية. كان سوفوكليس إذن أول من عالج هذا الموضوع فى مسرحية كاملة وتبعه فى ذلك يوريبيديس الذى كانت مسرحيته « أنتيجونى » أكثر إلتصاقًا بالحياة المنزلية على ما يبدو، لأنها أعطت أهمية خاصة لموضوع خطبة البطلة، وإنتهت نهاية سعيدة بزواجها من هايمون وبإله ما يعلن نبوءة عن مستقبلها الزاهر. ولقد دارات مناقشات طويلة - لم تنته بعد - حول مغزى مسرحية سوفوكليس « أنتيجونى » التى تقوم على الصراع بين القانون البشرى والقوانين غير المكتوبة التى تترسب فى ضمير الإنسان والزمان. وهناك أسئلة عديدة مطروحة لم تجد بعد الإجابات الشافية. هل أنتيجونى بريئة ذهبت ضحية الظروف؟ أم أن كريون وأنتيجونى مذنبان، لأن الأول أغفل القوانين الإلهية، أما هى فقد تمردت على النظام القائم بالمدينة؟ ومن هو بطل المسرحية كريون أم أنتيجونى؟

ولعل سوفوكليس نفسه قد تعمد أن لا يساعد مشاهديه أو قراءه على الوصول إلى إجابات محددة لهذه الأسئلة. بدليل أنه جعل الجوقة تتذبذب فى مواقفها إزاء هذه القضايا. ففى حين لا توافق صراحة على قرار كريون، تؤنب أنتيجونى على

العصيان. مع أن هذا التذبذب فى الرأى ليس بالأمر الجديد أو الفريد فى مسرح سوفوكليس وجوقاته. وعلى أية حال تميل الجوقة فى نهاية المسرحية إلى معرفة الحقيقة، وتخبر كريون بأنه كان السبب فى كل المصائب وأن الخشوع للآلهة ينبغى أن يكون مستديما (أبيات ١٢٥٧ ـ ١٢٦٠، ١٣٤٩ ـ ١٣٥٠). ويقول كريون نفسه «قد يكون من الأفضل الحفاظ على قوانين السماء» (أبيات ١١١٣ ـ ١١١٤). وكل ذلك قد يعتبر مؤشرا لموقف سوفوكليس النهائى فى المعضلة الأساسية بالمسرحية. وشخصية أنتيجونى نفسها تعد من أروع شخصيات المسرح الإغريقى، فهى المذنبة بلا ذنب أو التى إرتكبت «جرائم مقدسة». فهى وإن كانت تشبه إليكترا فى صلابتها تتفوق عليها فى حبها لذويها لاسيما أخيها، ولاتتعطش للانتقام من أحد كما هو الحال بالنسبة لإليكترا. ويأخذ بعض النقاد على أنتيجونى سوفوكليس قولها أنها ما كانت لتقدم على التضحية بنفسها فى سبيل دفن إنسان آخر سوى أخيها، لأن الزوج والإبن يمكن تعويضهما، أما وقد ماتا والداها فأنى لها بتعويض أخيها (أبيات ٩٠٤ ـ ٩١٢). وذهب البعض إلى حد القول بأن هذه الفقرة مقحمة على النص وإلا فإنها هفوة إنزلق إليها سوفوكليس على غير توقع[٧٠]. بيد أننا نرى هذا القول طبيعيا جدا ويستهدف تأكيد إصرار أنتيجونى على دفن جثة أخيها، وهو العنصر الرئيسى فى شخصيتها بل وفى المسرحية ككل.[٧١]

وتقوم مسرحية «أياس» على فكرة ضرورة الإعتدال وعدم الغرور فى عز الإزدهار وأوج الانتصار. فأياس بطل ذو قوة وبأس بلغ شأوا عظيما من المجد، ولكنه يعانى من الزهو والصلف اللذان وصلا به إلى حد إزدراء العون الإلهى قائلا فى تحد سافر وتعجب ساخر: «هل يستطيع أى جبان أن يحقق الإنتصارات بعون الآلهة مهما كان؟». وعندما أتت الربة أثينة تشجعه وتحضه على القتال أمرها بأن تذهب إلى أى إنسان آخر، أما هو فلا حاجة به إلى وقوفها بجواره (أبيات ٧٦٧، ٧٧٠ ـ ٧٧٥). وفى النهاية يقع أياس ضحية القوى التى إحتقرها فتسحقه فى لحظة إنتصاره المزعوم. ويتعمق درس المسرحية بوجود شخصية أوديسيوس فيها، فهو الذى يأتى كالنقيض الشارح لشخصية أياس لأنه معتدل وحذر إلى حد بعيد. وهو ينفر حتى من سقوط غريمه وموته أى أياس، ويقول إنه هو نفسه سيحتاج يوما ما إلى الدفن مثله، ومن ثم يرفض بشدة أن يحرم حق الدفن. ومع ذلك فإن برود

أوديسيوس ونفعيته تجعلنا نميل إلى أياس ونفضله عليه برغم ما به من نقائص، لأنه الأكثر دفءاً وحيوية وقربا منا. ولقد أخذ سوفوكليس مادته الخام من ملحمتى « الأثيوبية » و « الإلياذة الصغيرة » بيد أنه خالفهما فى التفاصيل. فهو يعزو هزيمة أياس فى الصراع حول الفوز بأسلحة أخيلليوس لا إلى شهادة الطروادييين، بل إلى دسائس ولدى أتريوس. وهو بذلك يوفر سببا قويا وتمهيدا دراميا مناسبا لعنف الإنتقام الذى يزمع أياس تنفيذه فى غرمائه. ولقد عالج أيسخولوس نفس الموضوع فى مسرحية « الأسيرات الطراقيات »، حيث يتم فيها سرد ووصف حادثة إنتحار أياس دون عرضها على المسرح. أما سوفوكليس فقد خالف العرف الإغريقى وعرض حادثة الإنتحار العنيفة على الجمهور. وفى المسرح الإغريقى كله لم يتكرر هذا قط سوى ما حدث فى « المستجيرات » ليوريبيديس، حيث تلقى إفادنى بنفسها من فوق صخرة على مقبرة زوجها. على أية حال فإن المشهد السوفوكلى يعكس إنفعالا قويا بهذه المعاناة (pathos) المروعة[٧٢]. وقد جاء حديث أياس قبل الإنتحار غاية فى الحزن العميق لأنه ينفذ إلى قلب المشاهد مباشرة، إذ ليس به ما يتم عن حماس كاذب أو ضعف واهن. لقد عاد أياس إلى وعيه وذهب عنه جنونه، وهو الآن يتحدث فى قوة وهدوء وعظمة ساحرة. وقد يزداد فهمنا لمغزى هذا الحديث وتأثيره إذا تذكرنا أنه صادر عن بطل أتيكى قومى تدعى بعض الأسر أنها من نسله وصلبه. كما أن موطنه الأصلى هو جزيرة سلاميس، التى يمكن رؤيتها من مسرح ديونيسوس عند سفح الأكروبوليس، الذى كانت تعرض به هذه المسرحية.

ولقد أثارت بنية مسرحية « أياس » جدلا عنيفا بين النقاد، على أساس أن الجزء الأول منها يتمتع بتماسك الحبكة الدرامية وصلابة عقدتها التى تصل إلى الذروة عندما إنخدعت تكميسا والجوقة، فإنخرطوا فى فرح غامر على إثر ما ترامى إلى الأسماع من أنباء عن شفاء أياس من جنونه. ولكن ما أن تنتهى لحظات النشوة هذه حتى تقع الكارثة المروعة. هكذا يمهد سوفوكليس دائما للكارثة، إذ يقدم لها بإشاعة جو من الفرح الكاذب والسرور الخادع، مما يحدث مفارقة تراجيدية ساخرة ومميزة للفن السوفوكلى. على أية حال فبعد أن مات أياس فترت الأحداث ولم يعد هناك جديد يحرك ركودها. وندخل فى الجزء الذى يمكن أن نسميه « ما بعد (أو

حتى ما هو ضد) الذروة» (anticlimax) إذا أخذنا برأى النقاد. فهى مناقشات مطولة وذهنية ـ بلغة نقاد مسرحنا العربى الحديث ـ (sophismata) أى كما يقول أحد المعلقين القدامى أحاديث لا علاقة لها بالتراجيدية (ouk oikeia tragodias). ولم تعدم هذه المسرحية المدافعين عن وحدتها الدرامية. ولن نخوض فى تفاصيل آراء هؤلاء ونكتفى بالإشارة فقط إلى أن حياة المواطن الإغريقى لا تنتهى بالموت، وأن متابعة مصيره فيما بعد الرحيل عن الدنيا تدخل فى صميم التفكير الدرامى الإغريقى. فما بالنا ببطل قومى أتيكى مثل أياس الذى يصارع بطلين من البلوبونيسوس هما ولدا أتريوس؟ وبناء على ما تقدم فإن الجزء الأخير من «أياس» ينسجم مع الروح الإغريقية والرؤية المأساوية للحياة والموت والبطولة.[٧٣]

اما «بنات تراخيس» فتشكل لغزا محيرا أمام النقاد. إذ ذهب بعضهم إلى حد تمنى أن لا تكون هذه المسرحية من تأليف سوفوكليس، حتى لا تسئ إلى مكانته العظيمة فى تاريخ الدراما، وإلا فليتها قد ضاعت. فى حين يرى آخرون أنها من روائع سوفوكليس جنبا إلى جنب مع «أوديب ملكا»[٧٤]. وربما يعود السبب فى إنتقاد هذه المسرحية إلى الإصرار على مقارنتها بمسرحيات يوريبيديس ذات الموضوع المشابه لموضوعها مثل «هيبوليتوس» و«ميديا». وهذا الإصرار هو الذى قاد بعض النقاد إلى الخطأ. إذ قالوا بأن سوفوكليس أراد ـ وفشل فيما أراد - أن يصور بطلته ديانيرا وقد ركبها جنون الغيرة، وهذا ما ستتحول إليه فيما بعد عند أوفيديوس[٧٥]، وفى مسرحية سينيكا «هرقل فوق جبل أويتا»[٧٦]. والواقع أن سوفوكليس أراد أن يصور عذوبة وإخلاص الزوجة الوفية ديانيرا، التى مع أن ضعفها وسلبيتها وإستسلامها لحب زوجها المتقلب قد يبدو أمرا مبالغا فيه، إلا أنه يزيدنا تعاطفا معها. ولم يقتصر الخلاف بين النقاد على مضمون المسرحية بل إمتد إلى تاريخها[٧٧]. فكل منهم يؤرخها حسبما يتفق مع فهمه وتفسيره لها ولبنيتها الدرامية. إذ يعتقد بعض الدارسين أنها مسرحية مزدوجة البنية تقوم بالبطولة فيها شخصيتان رئيسيتان، أى ديانيرا فى نصفها الأول وهرقل فى نصفها الثانى. ويقولون أكثر من ذلك إن الشاعر لم يربط بين هاتين الشخصيتين ولا هذين الجزئين ربطا جيدا. وهم يعتبرون أن الجزء الذى يتلو موت ديانيرا ودخول هرقل نصف ميت إلى المشهد وحتى النهاية هو جزء زائد، أى يمثل «ما بعد الذروة» (anticlimax). ونحن نرى أن سوء فهم

بنية هذه المسرحية ومغزاها يعود بالأساس إلى إنكار أنها مسرحية تستهدف تأليه البطل هرقل تأليها مأساويا. وهذا موضوع قد سبق أن تناولناه بالتفصيل فى مجال آخر.(٧٨)

وإذا كانت «حاملات القرابين» لأيسخولوس تتوسط ثلاثية «الأوريستيا»، ومن ثم كانت وظيفتها الأساسية مواصلة ما قد ورد فى «أجاممنون» والتمهيد لما سيحدث فى «الصافحات»، أى إيقاف سلسلة الإنتقام المتواصلة التى تستلزم عقاب الجريمة بجريمة تستوجب العقاب بدورها. وبعبارة أخرى إدخال عنصر الرأفة بالمجرمين المتورطين والذين لا ذنب لهم فى حقيقة الأمر. فإن «إليكترا» سوفوكليس مسرحية قائمة بذاتها وبحاجة إلى أن تنتهى نهاية مقنعة. ولذلك عاد سوفوكليس إلى الرواية الهومرية، فصور مقتل كليتمنسترا كعمل من أعمال القصاص العادل الذى لا يستدعى بالضرورة مزيدا من الشك والجدل. إذ جعل هذا الإنتقام يتم بناء على أوامر صريحة من أبوللون. ومن هنا تنبع الإختلافات بين المسرحيتين. تبدأ «حاملات القرابين» الأيسخولية ببنات الجوقة يلبسن الحداد ويتحلقن حول قبر أجاممنون، أما عند سوفوكليس فلا وجود لهذا القبر على المسرح. وهذا أمر فى حد ذاته كفيل بتغيير الجو العام الذى أصبح فى مسرحية سوفوكليس أكثر إنفتاحا وبهجة من جو «حاملات القرابين» المكفهر. بل إن الحدث السوفوكلى يبدأ مع إشراقة الشمس وزقزقة العصافير (أبيات ١٧ ـ ١٩)، ويوحى كل شئ بأن يوم الخلاص على الأبواب. وتتركز المسرحية حول شخصية إليكترا، بيد أن هناك تساؤلات عدة حول كراهيتها لأمها التى ربما فاقت الحد المعقول، وإن كان هناك ما يبررها. فهى التى رأت أيجسثوس عشيق أمها يحتل مكانة أبيها على العرش وفى فراش الزوجية، كما شاهدت هذين العاشقين يحتفلان بالذكرى السنوية لموت الأب بفرح ومرح. وإليكترا تعرف أن أمها أرادت أن تقتل أوريستيس لتقضى على سلالة أجاممنون من الذكور، وأنها لا زالت تتمنى موته، بل قد سرت فعلا عندما وصلت الأنباء الملفقة بذلك. غير أن بعض النقاد لا زالوا يرون فى برود إليكترا إزاء صرخات أمها المقبلة على الموت أمرا غير طبيعى أو عنصرًا منفرا.

لقد سبق أيسخولوس وعالج موضوع «أوديب ملكاً» فى المسرحية الوسطى من

ثلاثيته الطيبية ولو أننا لا نعرف عن مضمونها شيئًا يذكر. بيد أنه من المرجح انها كانت مغايرة لمسرحية سوفوكليس. ولا سيما أن هدف أيسخولوس من الثلاثية هو بالطبع تتبع مسار اللعنة الموروثة عن الأجداد. أما سوفوكليس فقد فضل التركيز على مرحلة واحدة، كما أعطى مغزى أخلاقيًا جديدًا للمأساة وجعلها تنبع من عجز البشر عن التبصر بالأشياء. بل إن الحدث الدرامى عنده يتمثل فى عملية كشف واسعة النطاق عن حقيقة فاعل جريمتى قتل الأب والزواج من الأم أى أوديب، وهو نفس الشخص الذى يقوم بعملية الكشف هذه. فهو إذن يكشف حقيقة نفسه بنفسه، ويدمر نفسه بنفسه ودون أن يدرى. إنه هو نفسه الذى أصر على مواصلة البحث عن الحقيقة إصرارًا لا يعرف اللين برغم كل التحذيرات. وكلما إكتشف أوديب شيئًا صغيرًا من الحقيقة إبتهج غاية الإبتهاج، واغراه ذلك بالمضى قدمًا فى الطريق إلى النهاية. فلما وصل إلى كشف الحقيقة كاملة عرف - بعد فوات الآوان - كم كان غبيًا. والجدير بالذكر أن ليوربيبديس مسرحية عن أوديب ربما كتبت فى وقت لاحق لعرض أوديب سوفوكليس. ولقد أدخل يوربيبديس - فيما يقال - تعديلات عدة على القصة، فجعل الكارثة تقع على أوديب فى مرحلتين لا دفعة واحدة كما هو الحال عند سوفوكليس. وعند يوربيبديس فقد أوديب بصره - بعد قتل أباه - لا بيده هو، ولكن بفعل أتباع الملك المقتول وإنتقامًا منهم له. ثم جاءت الكارثة الثانية عندما إكتشف أوديب أنه زوج أمه. وهذا كل ما أمكننا معرفته عن مسرحية أوديب ليوربيبديس وكما جاء فى الشذيرات المتبقية منها[٧٩].

ومن المعروف أن أسطورة «فيلوكتيتيس» قد وردت فى ملحمة «الإلياذه الصغيرة». ومن المعروف أيضًا أن شعراء التراجيديا الثلاث قد كتبوا فى هذا الموضوع، وفى حين فقدنا مسرحيتى أيسخولوس ويوربيبديس وصلتنا مسرحية سوفوكليس. وكانت الأسطورة بسيطة جدًا فى «الإلياذة الصغيرة» حيث ترك الإغريق فيلوكتيتيس فوق جزيرة ليمنوس لأنه أصيب بجرح متقيح ومتعفن. وبعد عشر سنين من الحرب فى طروادة إكتشفوا أنهم لن يستطيعوا الإستيلاء عليها، لأن النبوءة تقول بأن ذلك لن يتم بدون أسلحة هرقل التى ورثها عنه فيلوكتيتيس. ومن ثم أرسلوا ديوميديس لإحضارها ووافق فيلوكتيتيس على اللحاق بالإغريق والإسهام فى النصر وأسر طروادة وتم كل ذلك بسهولة ودون تردد. أماأيسخولوس فقد حول هذه

الأسطورة البسيطة إلى دراما بأن جعل فيلوكتيتيس يشعر بالمرارة إزاء هجران الإغريق له بسبب مرضه. ولقد ذهب إليه أوديسيوس - لاديوميديس - ليحضر الأسلحة مخاطرًا بنفسه. لأنه فى حالة الفشل قد يلقى مصرعه بأسلحة هرقل الفتاكة، ولا سيما أنه ذهب متنكرًا وخدع فيلوكتيتيس واختلق قصة كاذبة عن الحال المتردية للجيش الإغريقى. وبذا حصل على أسلحة هرقل فحرم فيلوكتيتيس أهم ما يعتز به فى الحياة بل سبب الوجود ذاته، لأن هذه الأسلحة ترمز إلى بطولته كوريث لهرقل. وفى النهاية يكشف أوديسيوس عن حقيقة نفسه ويقنع فيلوكتيتيس بالذهاب معه إلى طروادة. ومع أن أيسخولوس قد نجح فى تحويل هذه الأسطورة الملحمية البسيطة إلى مسرحية معقدة، إلا أن العنصر السردى الموروث من التراث الملحمى لا يزال هو الغالب كما يبدو. أما يوريبيديس فقد أضاف عنصرًا جديدًا عندما جعل الطرواديين يرسلون وفدًا يعمل على إفشال مهمة أوديسيوس بالكشف عن دسائسه. وأتاح هذا العنصر الجديد ليوريبيديس فرصة أن يمارس هوايته المفضلة فى صياغة الخطب البلاغية التى برع فيها. فمما لا شك فيه أن كل طرف سيحاول إقناع فيلوكتيتيس. وعلى أية حال فإن الوطنية هى التى تنتصر فى النهاية، إذ سيذهب البطل إلى طروادة مع بنى قومه. وفى هذه المسرحية اليوريبيدية لا زال أوديسيوس يحتل مركزًا أكثر أهمية من بقية الشخصيات.

وكان سوفوكليس على الأرجح هو آخر من نظم مسرحية فى هذا الموضوع، ونقل مركز الثقل من أوديسيوس إلى فيلوكتيتيس. إذ جعل الأخير بطل المسرحية بلا منازع، وحول بذلك القصة إلى حبكة درامية رائعة مفعمة بمحاولات الغوص فى أعماق النفس الإنسانية. وقدم شخصية جديدة هى الشاب النبيل نيوبتوليموس بن أخيلليوس. فصار هذا الشاب هو المسئول عن تنفيذ خطة خداع فيلوكتيتيس وذلك بإيعاز من الداهية أوديسيوس. وبالفعل إستطاع هذا الشاب أن يكسب حب البطل المريض فحصل منه على الأسلحة. بيد أنه ما إن ظهر أوديسيوس حتى إنكشفت حقيقة الموقف سافرة. فرفض فيلوكتيتيس - وهو يتألم - أن يستسلم. وأصاب الحياء والخجل قلب الشاب النبيل نيوبتوليموس، لأنه إشترك فى عملية خداع مخزية مما دفعه إلى إعادة الأسلحة إلى فيلوكتيتيس صاحبها. وبذا وصلت الأحداث الدرامية إلى طريق مسدود. بيد أن هرقل يظهر قادمًا من السماء كإله من الآله (Theos apo

mechanes أو باللاتينية Deus ex machina) فيحل العقدة الدرامية المستعصية وينقذ البطل والمؤلف نفسه. وتتشابه هذه المسرحية مع «إليكترا» فى التركيز على الشخصية لا الحدث. ومن الجدير بالذكر أنه إذا كانت جزيرة ليمنوس عند كل من أيسخولوس ويوريبيديس عامرة وآهلة بالسكان، بدليل أن الجوقة عندهما مكونة من أهل هذه الجزيرة، فإن هذه الجوقة تركت الجزيرة ولم تزر فيلوكتيتيس إلا عند بداية الأحداث الدرامية. ولقد ترك أيسخولوس هذا الأمر غير المقعول دون تبرير، أما يوريبيديس فقد جعل الجوقة تبرر غيابها وتعتذر عن إهمالها الطويل ولكنها بالطبع لا تنجح فى إقناعنا بهذا التبرير. أما سوفوكليس فقد تخلص من هذه المشكلة بنجاح وحذق، إذ جعل الجزيرة مهجورة بلا سكان، وبالتالى أصبحت الجوقة من أتباع أوديسيوس. وبذلك حقق الشاعر هدفًا رئيسيًا فى مسرحيته وهو التأكيد على عزلة فيلوكتيتيس بطل المسرحية. ذلك أن هذه العزلة تعد من خصائص البطل السوفوكلى[٨٠].

ويصف شيشرون مسرحية «أوديب فى كولونوس» بأنها أعذب قصيدة (أغنية) (illud mollissimum carmen)[٨١]. وهى مسرحية بالفعل تقدم صورة هادئة ونهاية مجيدة لحياة عاصفة. فأوديب المنفى الشريد يهيم على وجهه عدة سنوات من بلد لآخر، إنه أعمى لا حول له ولا طول، يحمل على كتفيه ذنوبًا وآثامًا لا طاقة لإنسان بحملها. ويصل إلى كولونوس ليستريح فى ظل حظيرة مورقة قيل له إنها أيكة الربات المقدسات. وهنا يتذكر نبوءات أبوللون ويعرف أن نهايته قد أوشكت. ثم تأتى نبوءة جديدة فحواها أنه إنسان ذو قدسية فى حياته وبعد مماته، وأن جثمانه سيمنح البركة والخير للأرض التى ستضم رفاته. وأخيرًا إذن غفرت له الآلهة ذنوبه وتريد الآن أن تعوضه خيرًا عن سنى العذاب. ومن ثم يصبح أوديب موضع حفاوة وترحيب، بل وتنافس حاد بين من يريدون إمتلاكه حيًا أو ميتًا، بعد أن كان منذ قليل طريدًا ذليلاً ومنبوذًا غير مرغوب حتى فى رؤيته. ويرفض أوديب توسلات أهل طيبة أن يعود إلى مدينتهم، لأنها هجرته فى بؤسه ولا تستحق أن تنال فضله، ويميل إلى تسليم نفسه للأثينيين. والمسرحية لا تضم سوى القليل مما يمكن أن نسميه حدثًا دراميًا. ويبدو للوهلة الأولى أنها لا تصلح أن تكون مسرحية متكاملة.

ولكن سوفوكليس إستطاع أن يثرى هذا الحدث بإضافة شخصيتى كريون وبولينيكيس المتنافسين على سيادة طيبة، واللذين جاءا يسعيان وراء مساعدة أوديب. وتحتل توسلاتهما وتهديداتهما لأوديب وكذا رفض الأخير لهذه وتلك بكل إباء وشمم - بل وبعنف أيضًا - أواسط المسرحية، مما قد يخدع البعض ويحسب أنهما الموضوع الرئيسى. بيد أن المؤلف يدس أمرًا جديدًا فى نهاية المسرحية. فبعد أن كان أوديب ضعيفًا وعاجزًا عن الحركة بمفرده ودون أن تقوده إبنته أنتيجونى يصبح الآن البصير القدير الذى يرى طريقه بنفسه، ولا سيما عندما يبرق البرق ويرعد الرعد وهى علامات ربانية تنذر بقرب النهاية التى وصفتها النبوءات. وحيث يقع الجميع فى ذهول نجد أوديب يتحول إلى إنسان آخر، إنه الآن الأقوى بل القوى الوحيد، وهو الآن المطمئن المتماسك حتى أنه هو الذى يهدئ من روع الآخرين، ويقودهم ويرشدهم ويتجه بنفسه إلى المكان الذى سيرحل منه عن الدنيا. إنها إذن أنشودة تأليه درامى لهذا البطل العظيم. وهنا لا يفوتنا التنويه إلى أن هذه المسرحية هى آخر ما نظم سوفوكليس وكان قد تعدى التسعين من عمره[٨٢].

ويقسم الناقد القديم ديونيسوس الهاليكارناسى الأساليب الأدبية إلى ثلاثة أنواع أولها الأسلوب الصارم (austera) وهو قوى خشن وبدائى بسيط. أما الثانى فهو الأسلوب المزهر (anthera) ويتميز بالجاذبية والإنسيابية والسلاسة. والأسلوب الثالث هو الأسلوب الوسط ويسميه (koine harmonia) ويجمع بين مزايا الأسلوبين الآخرين، فبه شىء من النعومة والسلاسة جنبًا إلى جنب مع القوة والوقار. ويعتبر نفس الناقد أن هذا النوع الثالث هو أفضل الأساليب وأن سوفوكليس هو خير من يمثله بين الشعراء التراجيديين[٨٣]. وبالفعل قد لا تجد بين الشعراء مثل سوفوكليس فى القدرة على الجمع بين الجمال الشكلى والقوة والحيوية والدفء، حتى أن القدامى سموه « النحلة » (melitta)، وقال أريستوفانيس إن شفتيه تقطران عسلًا (شذرة رقم ٢٢).

وينقل لنا بلوتارخوس ما ينسب إلى سوفوكليس نفسه أى قوله إنه فى البداية كان يقلد فخامة أسلوب (ogkos) أيسخولوس. غير أنه بعد ذلك بدأ يؤكد شخصيته ويتخذ لنفسه أسلوبه الخاص، رغم أنه ظل يعانى من « الجفاف والتكلف » (pikron kai katatechnon). وما لبث أن إنتقل إلى مرحلة ثالثة بالوصول إلى أسلوب

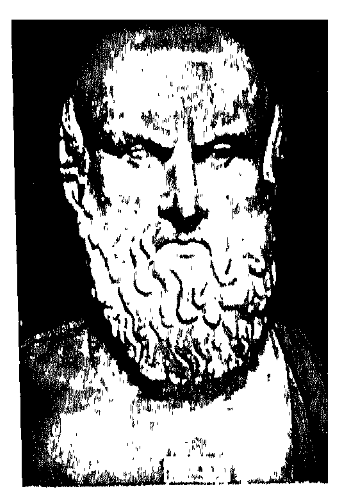
هو أفضل الأساليب جميعًا وأقدرها على تصوير النفس الآدمية (ethikotaton kai beltiston)[٨٤]. وتنتمى مسرحيات سوفوكليس التى وصلتنا كلها إلى هذه المرحلة الثالثة حيث كان قد توصل إلى الأسلوب الذى يطمئن إليه ويرتضيه لنفسه. ومن ثم لا نجد إختلافًا كبيرًا بين مسرحية وأخرى من حيث الأسلوب، اللهم إلا مسحة خفيفة من الخشونة والجفاف والفخامة الأيسخولية فى المسرحيات المبكرة. وهذا ما يتضح من مقارنة «أنتيجونى» و«أياس» بالمسرحيات الأخرى.

وبصفة عامة يتميز أسلوب سوفوكليس قبل أى شىء آخر بالإيجاز والدقة والإحكام، فهو يقتصد فى إستخدام الصور الشعرية والمجاز والصفات، وهو لا يطنب كثيرًا فى حين يكثر الآخرون من كل ذلك. ولكنه بالطبع حريص على التمييز بين أسلوبه فى الأجزاء الحوارية من جهة، والمقطوعات الغنائية من جهة أخرى. نريد القول بأنه فى أغانى الجوقة قد أطلق لنفسه العنان بحيث أصبحت هذه الأغانى أكثر بهاء وثراء. وهذا لا يعنى أنه حتى فى هذه الأغانى لا يبدى سمته الأساسية أى الإعتدال والتحفظ. إنه يعتبر الزخرف فى الحوار أمرًا غير مرغوب فيه ويقبل به فى الأغانى التى هى على أية حال سرد وتصوير لإنفعال عاطفى بالأحداث. ومع ذلك لا يمكن أن نعتبر أسلوبه فى الحوار هزيلاً أو نحيلاً أو خاليًا من وسائل التلوين والتنويع مما يخلع عليه سمة الدفء. فحوار سوفوكليس لا يعدم الصفات المعبرة والصور الشعرية القوية، ولكنه لا يستخدمها إلا فى الوقت المناسب، وهذا ما يعطيها أهمية خاصة ويضفى عليها صفة التميز والتفرد. وليس صحيحًا كل الصحة ما يقوله ديونيسيوس من أن سوفوكليس لا يلجأ قط إلى الإسهاب (perittos) ولا يورد أية كلمة ما لم تكن ضرورية (anagkaios)[٨٥]. لأن الإسهاب والتكرار يكونان أحيانًا من مستلزمات تأكيد فكرة معينة أو إبراز إحدى صفات شخصية ما.

ويتمتع سوفوكليس - مثل فرجيليوس وتاكيتوس فى الأدب اللاتينى - بقدرة فائقة على نحت عبارات قوية، فهو يهيمن على مفرداته هيمنة ملموسة، ويستخرج منها أقصى ما يمكن من المعانى والألوان. إنه سيد أدواته التعبيرية اللغوية بحيث أنه يستطيع أن يصل بها إلى ما يشاء وينقل إلينا ما يريد توصيله. وقد يتوقف القارئ أو المشاهد بين الحين والحين مأخوذًا بجمال هذه العبارة أو تلك، أو مشغولاً بما

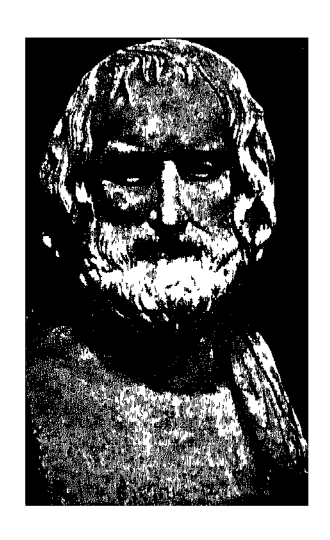
توحى به من معان دون أن يستطيع حصرها فى معنى معين أو فكرة محددة. فسوفوكليس أحيانًا يكثف عدة معان وأفكار فى كلمة واحدة إسمًا كانت أو فعلًا. وهو مثل فرجيليوس يستخدم أسلوبًا لا هو بالصريح المكشوف ولا بالضمنى التلميحى، وفيه من هذا وذاك. وقد يجمع بين بعض المفردات على نحو يجعلها توحى بمعان ليست لها فى الأصل ولنضرب على ذلك مثلًا من «بنات تراخيس» ففى بيت ٤٩٤ تقول ديانيرا التى أعدت ثوبًا مغموسًا بدم نيسوس لترسله إلى زوجها هرقل فى مقابل الأسيرات اللائى أرسلهن إلى المنزل ومن بينهن عشيقته الصغيرة يولى، تقول «إذ ينبغى أن نقترب منه بهدايا مناسبة فى مقابل هداياه» (Anti doron dora chre prosarmosai)[٨٦]. فالكلمة prosarmosai تعنى «أن نرد على نحو مناسب» أو «نعطى المقابل الملائم». ولكنها هنا فى هذا السياق توحى بمعنى آخر وهو أن هذا الثوب الهدية سوف يلتصق بجسد هرقل، يحرقه ويدمره على النحو المناسب. ولعل المعنى يزيد وضوحًا وقوة تأثير من إستخدام الشاعر للتعبير «antidoron dora» ويعنى «هدية فى مقابل هدية». فلأن هرقل كان قد أرسل عشيقته هدية قاتلة إلى زوجته المخلصة ديانيرا، فإن الأخيرة ترد هذه الهدية بهدية أخرى «مناسبة»، وهو ما يعنى - دون أن تعرف ديانيرا - إنها هدية ستفتك به حتما وكما ينبغى. وهنا نضع يدنا على مفارقة تراجيدية سوفوكلية مميزة، إستطاع أن يصل إليها الشاعر بكلمات قليلة بفضل رسم هذا المشهد رسمًا دقيقًا.

ولا يفضل سوفوكليس تراكم التشبيهات، أو حتى التشبيهات المركبة التى أغرم بها أيسخولوس. فبعد أن يورد التشبيه يواصل الحديث بلغة نصفها مجازى ينسجم مع التشبيه، ونصفها الآخر واقعى يمهد لبقية الحديث، وهو بذلك يخلط الصورة الشعرية بالواقع فى سلسلة من الأفكار المتتالية. بيد أن الناقد المدقق قد يضع يده على بعض تأثيرات التيار الخطابى (البلاغى) المستحدث وذلك فى المسرحيات السوفوكلية المتأخرة. وهذا التيار هو الذى سيتضخم فيما بعد ويصل إلى حد تدمير التراجيديا الإغريقية. فمع وجود مشاهد حوارية فى مسرح سوفوكليس أشبه فى سخونتها بالمناظرة (agon)، إلا أنها ليست خطابية صافية. وعلى أية حال فأبرز الأمثلة على هذا الأسلوب نجده فى «أياس» ولا سيما الحوار بين تيوكروس والأخين



شكل ٢٠
أيسخولوس.. تمثال بمتحف الكابيتول فى روما

شكل ٢١
سوفوكليس. تمثال بالمتحف البريطانى



شكل ٢٢
يوريبيديس. تمثال بمتحف نابلى بإيطاليا

ولدى أتريوس، فهو حوار خطابى أكثر منه تراجيدى. ومع ذلك فهو أبعد ما يكون عن الشكلية الخطابية المستحدثة والموجودة لدى الخطباء المحترفين، إنه حوار نابع من القلب ويعكس إنفعالات شتى ويكشف عن شخصية المتحدثين. وبالمثل نجد الحوار بين إليكترا وأمها حول مقتل أجاممنون فى مسرحية «إليكترا» (أبيات ٥٥٨ - ٦٠٩) يتسم بمسحة خطابية ويتمتع بالطبيعية فى آن واحد.

وبعد فلقد تربع سوفوكليس على عرش التراجيديا الإغريقية وقرن إسمه بهوميروس كثيرًا، فوصف بأنه محب لهوميروس (philohomeros). وقيل عنه أيضًا إنه التلميذ الحقيقى لهوميروس (Homerou mathetes). بل ونسب إلى أحد الفلاسفة ويدعى بوليمون قوله إن «هوميروس هو سوفوكليس الملاحم وإن سوفوكليس هو هوميروس التراجيديا»[٨٧].

٣ - يوريبيديس والتمزق التراجيدى

ولد يوريبيديس على أرض جزيرة سلاميس فى نفس العام الذى دارت فيه المعركة الحاسمة بين الفرس الغزاة والإغريق المدافعين عن أوطانهم. ونعنى المعركة المعروفة بإسم هذه الجزيرة نفسها والتى إحتدمت فى مياه المضيق الواقع بين جزيرة سلاميس وأتيكا، أى فى «خليج سلاميس» عام ٤٨٠ حيث دحر الإغريق الأسطول الفارسى. وجدير بالذكر أن هناك رواية أخرى تؤرخ مولد يوريبيديس بعام ٤٨٤/٤٨٥. وعلى أية حال كانت أسرة يوريبيديس تتمتع بمركز إجتماعى لا بأس به، ولا داعى لأن نصدق ما يرد عند شعراء الكوميديا الذين يصفون أم يوريبيديس من باب السخرية على أنها بائعة خضر. والدليل على اليسر الذى تمتعت به أسرة يوريبيديس أنه هو نفسه حظى بقسط ممتاز من التعليم، مع أن أسعار الدروس كانت حينذاك مرتفعة للغاية. فيقال إنه وهو فى ميعة الصبا تلقى نبوءة تبشره بأنه «سيصبح مشهورًا، وسيضع على رأسه إكليل النصر فى مباريات عدة». وظن أبوه أن النبوءة تعنى المباريات الرياضية، فأرسله للتدريب على المصارعة والملاكمة. ولقد إشترك يوريبيديس بالفعل فى بعض المباريات الرياضية، ونال قصب السبق فى بعضها. وتلقى يوريبيديس أيضًا دروسا فى الرسم وبرع فى هذا الفن، حتى أن بعض لوحاته ظلت محفوظة فى مدينة ميجارا ردحا طويلا من الزمن.

وما لبث أن إكتشف يوريبيديس نفسه وتعرف على الطبيعة الحقيقية لموهبته، إذ وجدها فى الفلسفة والشعر. ومن ثم تتلمذ على مشاهير الأساتذة فى أثينا ولاسيما أناكساجوراس الفيلسوف والعالم الأيونى المولود حول عام ٥٠٠، والذى زار أثينا عام ٤٦٠ وإستقر بها لمدة ثلاثين عاما تقريبا. ولعله من بين الفلاسفة جميعا صاحب أكبر تأثير على عقلية يوريبيديس. ومن الفلاسفة المقربين إلى قلب يوريبيديس نذكر سقراط (٤٦٩/٣٩٩)، وبروديكوس من كوس (القرن الخامس)، وبروتاجوراس من أبديرا (ولد حوالى ٤٨٥). والأخير كان صديقا حميا لبريكليس اعظم شخصية

سياسية عرفها الإغريق، ويعتبر إسمه رمزًا للعصر الذهبي فى أثينا والحضارة الإغريقية ككل. وكان بروتاجوراس هو أشهر رواد الحركة السوفسطائية، التى كانت بمثابة ثورة فكرية على التقاليد والجمود. ويقال إن بروتاجوراس قرأ لأول مرة دراسته عن الآلهة فى منزل يوريبيديس، وهى الدراسة التى نجم عنها طرد الأستاذ السوفسطائى الكبير من أثينا. وسنعود للحديث عن تأثير الحركة السوفسطائية على مسرحيات يوريبيديس بصفة عامة بعد قليل، ونود التنويه الآن إلى أن يوريبيديس مع حبه للصداقة والأصدقاء كان يقضى معظم أوقاته فى الدراسة والتأمل، متخذا لنفسه مكانا قصيا ببطن الجبل الذى كان يطل على البحر فى جزيرة سلاميس. يضاف إلى ذلك أن مكتبة يوريبيديس وما حوت من ذخائر ومجلدات إكتسبت شهرة واسعة فى العالم الإغريقى، وأشار إليها أريستوفانيس فى «الضفادع»[٨٨].

ويدأ يوريبيديس يكتب التراجيديا وهو فى سن الثامنة عشر، وإن لم تقبل مسرحياته رسميا ضمن برامج المباريات المسرحية إلا عام ٤٥٥، أى عندما كان يناهز الثلاثينات من عمره. وحتى عام ٤٣٨ أى عندما قدم مسرحية «ألكيستيس» -وهى أقدم ما وصلنا من إنتاجه - كان قد نظم سبع عشرة تراجيدية. وفى الإثنين وثلاثين عاما الأخيرة من عمره تزايدت قريحته خصوبة بصورة ملفتة للنظر، إذ أنتج ما لا يقل عن خمس وسبعين مسرحية. وجدير بالذكر أن علماء الاسكندرية إبان القرن الثالث كانوا يمتلكون ثمان وسبعين مسرحية من إنتاج يوريبيديس، وكان من بينها ثمانى مسرحيات ساتيرية. ويبلغ إجمالى ما يعتقد أن يوريبيديس قد نظمه من مسرحيات حوالى الإثنتين وتسعين من التراجيديات والساتيريات، ولم يبق منها سوى سبع عشرة تراجيدية ومسرحية ساتيرية واحدة، وأجزاء كبيرة من تراجيدية أخرى بالإضافة إلى العديد من الشذرات المتفرقة[٨٩]. ومع قلة ما وصلنا من مسرحيات يوريبيديس إلا أنها تفوق عددًا ما وصلنا من زميليه الشاعرين الآخرين أيسخولوس وسوفوكليس مجتمعين. وجدير بالذكر أن يوريبديس قد سبق سوفوكليس - بعدة شهور فقط - إلى الموت عام ٤٠٦.

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات يوريبيديس الموجودة* والمفقودة

المصدر الأسطورى والملحمى		عنوان المسرحية	
القبرصية	Kypria	ألكسندروس	Alexandros
		إفيجينيا فى أوليس*	Iphigeneia en Aulidi
		بالاميديس	Palamedes
		بروتيسلاؤس	Protesilaos
		أهل سكيروس	Skyrioi
		تيليفوس	Telephos
الإلياذة	Ilias	ريسوس*	Rhesos
الإلياذة الصغيرة	Mikra Ilias	فيلوكتيتيس	Philoktetes
حصار طروادة	Iliou Persis	هيكابى*	Hekabe
		إبيوس	Epeios
		الطرواديات*	Troades
ملاحم العودة	Nostoi	أندروماخى*	Andromache
		هيلينى*	Helene
		إليكترا*	Elektra
		إفيجينيا بين التاورين*	Iphigeneia en Taurois
		أوريستيس*	Orestes

المصدر الأسطورى والملحمى		عنوان المسرحية	
الأوديسيا	Odysseia	كيكلوبس (ساتيرية)	Kyklops satyrikos
الأوديبية	Oidipodeia	أوديب	Oidipous
		خريسيبوس	Chrysippos
الطيبية	Thebais	أنتيجونى	Antigone
		المستجيرات*	Hiketides
		هيبسيبيلى	Hypsipyle
		الفينيقيات*	Phoinissai
الخلفاء	Epigonoi	ألكميون عبر كورنثه	Alkmeon ho dia Korinthou
		الكميون عبر بسوفيس	Alkmeon ho dia Psophidos
أسطورة ديونيسوس		عابدات باكخوس (الباكخيات)*	Bakchai
أسطورة السفينة أرجو	Argonautika	إينو	Ino
		ميديا*	Medeia
		بنات بيليوس	Peliades
		فريكسوس (أ)	Phrixos (a)
		فريكسوس (ب)	Phrixos (b)
أساطير مدينة أرجوس		أندروميدا	Andromeda
		بنات داناؤس	Danai
		ديكتيس	Diktys

المصدر الأسطورى والملحمى	عنوان المسرحية	
	ثيستيس	Thyestes
	الكريتيات	Kressai
	أوينوماؤس	Oinomaos
	بليسثنيس	Pleisthenes
أسطورة هرقل	الكمينى	Alkmene
	بوزيريس (ساتيرية)	Bousiris Satyrikos
	يوريسثيوس (ساتيرية)	Eurystheus Satyrikos
	هرقل مجنونا*	Herakles Mainomenos
	أبناء هرقل*	Herakleidai
	ألكيستيس*	Alkestis
	ليكيمنيوس	Likymnios
	سيليوس (ساتيرية)	Syleus Satyrikos
	بنات تيمينوس	Temenidai
	تيمينوس	Temenos
الأساطير الأتيكية	أيجيوس	Aigeus
	ألوبى (أوكيركيون)	Alope (Kerkyon)
	إريخثيوس	Erechtheus
	ثيسيوس	Theseus
	هيبوليتوس المغطى	Hippolytos Kalyptomenos
	هيبوليتوس المتوج*	Hippolytos Stephanias
	إيون*	Ion
	بيريثوس	Peirithous
	سكيرون (ساتيرية)	Skiron Satyrikos

المصدر الأسطورى والملحمى	عنوان المسرحية	
مصادر متفرقة	أيولوس	Aiolos
	أنتيوبى	Antiope
	أرخيلاؤس	Archelaos
	أوجى	Auge
	أوتوليكوس (ساتيرية)	Autolykos Satyrikos
	بيلليروفونتيس	Bellerophontes
	جلاوكوس (بوليئيدوس)	Glaukos (Polyidos)
	ثيريستاى (ساتيرية)	Theristai Satyroi
	إكسيون	Ixion
	كادموس	Kadmos
	كريسفونتيس	Kresphontes
	الكريتيون	Kretes
	لاميا	Lamia
	ميلانيبى مقيدة	Melanippe Desmotis
	ميلانيبى حكيمة	Melanippe Sophe
	ملياجروس	Meleagros
	بيليوس	Peleus
	رادامانثيس	Rhadamanthys
	سثينيبويا	Stheneboia
	سيسيفوس (ساتيرية)	Sisyphos Satyrikos
	تينيس	Tennes
	فايثون	Phaithon
	فوينيكس	Phoinix

ومن الملاحظ أن يوريبيديس فى إعتماده على المصادر الأسطورية والملحمية يقتفى أثر سابقيه، فأمدته أساطير طيبة وأرجوس بالكثير من القصص حول آل أوديب وأتريوس وغيرهما. وهو مثل سوفوكليس يبدى تميزا خاصا لأساطير موطنه، فيشعر بالنشوة وهو يمجد ويخلد إنجازات أبطال أثينا أمثال ثيسيوس وإريخثيوس. أما حلقة الملاحم الطروادية فلم تكن فيما يبدو مفضلة لدى يوريبيديس، وربما يرجع السبب فى ذلك إلى أنه قد وجدها موضوعا مستهلكا. ولذا نجد عشرين فى المائة فقط من مسرحياته جاءت من هذا المصدر، وهى نسبة ضئيلة إذا قيست بمثيلاتها لدى الشعراء الآخرين. ولكنها نسبة تعد كبيرة إذا وضعنا فى الإعتبار تعدد المصادر الأسطورية والملحمية التى كان يمكن للشاعر أن يستلهمها. على أية حال كان يوريبيديس يفضل التجول فى آفاق الأساطير الإغريقية بحثا عن تلك التى لم تستغل بعد، فهو أول من كتب عن فايثون وكريسفونتيس وبيلليروفون.

ويتعامل يوريبيديس مع الأسطورة بحرية فيأخذ أو يحذف ويضيف ما يخدم غرضه الدرامى، حتى أنه كثيرا ما يورد حقيقة ما فى إحدى المسرحيات ثم يورد ما يناقضها أو يناهضها فى مسرحية أخرى. ففى « الطرواديات » على سبيل المثال نجد هيلينى الحقيقية هى التى تذهب إلى طروادة، فى حين نجد فى مسرحية « هيلينى » أن شبحها فقط هو الذى يفعل ذلك. وبالمثل يفقأ أوديب عينيه فى « الفينيقيات » (بيت ١٦١٣)، ولكن الخدم أتباع لايوس هم الذين يفعلون ذلك فى المسرحية المفقودة « أوديب » (شذرة ٥٤١). ويرد فى مسرحية « أوريستيس » (بيت ١٦٥٣) أن نيوبتوليموس لن يتزوج قط هرميونى، ولكننا نجدهما زوجين فى « أندروماخى ». والجدير بالذكر أيضا أن يوريبيديس يتوسع فى الأسطورة التى يستخدمها بحيث يصبح من الممكن القول إنها من إبتداعه، ومثال ذلك مسرحية « إيون » و « إفيجينيا بين التاوريين ». حقا إن كلا من أيسخولوس وسوفوكليس قد تصرفا أيضا فى الأسطورة، بيد أن يوريبيديس يتميز عليهما فى أنه أراد دائما أن يجدد ويضيف بدلا من أن يقلد ويعيد. ولعل هذا ما دفعه إلى أن يزوج إليكترا من فلاح بسيط فى المسرحية التى تحمل إسم هذه البطلة عنوانا، وهذا ما سنعود للحديث عنه.

وكما أسلفنا فإن مسرحية « ألكيستيس » هى أقدم ما وصلنا من إنتاج

يوريبيديس. وعرضت هذه المسرحية عام ٤٣٨ كمسرحية رابعة أى حلت محل المسرحية الساتيرية، التى كانت فى العادة تأتى بعد التراجيديات الثلاث التى يتقدم بها الشاعر فى اليوم المخصص له من المباريات المسرحية. وتدور هذه المسرحية حول تضحية البطلة ألكيستيس بحياتها من أجل الحب. فهى تقدم على الموت طواعية فى سبيل أن تنقذ زوجها، الذى هو على أقل تقدير غير جدير بهذه التضحية والفداء. وهذا الزوج هو آدميتوس الذى كان قد إستضاف أبوللون فى قصره وأكرم وفادته، وردا على هذا الجميل خصه الإله بميزة نادرة. فعندما إقتربت ساعة موت هذا الملك وفر له أبوللون فرصة النجاة والبقاء على قيد الحياة، شريطة أن يجد بديلا له من الأسرة الملكية، أو حتى فردا من أفراد الرعية لكى يأخذ دوره ويحل محله فى رحلة الموت. ولكن الملك لم يجد أحدا يفتديه بحياته متطوعا، حتى أبواه الطاعنان فى السن فقد رفضا التنازل عن البقية الباقية من أيام العمر الغالية فى سبيل حياة إبنهما الملك الشاب. إلا أن ألكيستيس الزوجة الوفية أقدمت على هذه التضحية بنفس راضية وجاءها الموت وقادها بدلا من زوجها إلى العالم الآخر. وفى أثناء قيام آدميتوس بمراسم الدفن وفد هرقل ضيفا عليه، فأكرمه وأخفى عنه حقيقة الحداد الذى يعيش فى ظله القصر وأهله. وبينما كان هرقل يعربد فى كرم الضيافة الملكية ويعاقر الخمر المعتقة عرف من الخادم المتجهم -وتحت الضغط- حقيقة الأوضاع، فثار وصمم على أن يعيد ألكيستيس من عالم الموت حية إلى زوجها. وقد أنجز وعده بالفعل وعادت السعادة الزوجية ترفرف على أروقة القصر. والجدير بالذكر أن شخصية هرقل فى هذه المسرحية تبدو نصف كوميدية، بل إن المسرحية ككل لا تستقر بإرتياح فى صفوف الفن التراجيدى الخالص. وهذا شأن بعض مسرحيات يوريبيديس الأخرى ومنها « إفيجينيا بين التاوريين » على سبيل المثال. ولعل هذا الميل عند يوريبيديس يمثل فى مسرحه عنصرا من عناصر التمزق، أو التمرد، على قالب التراجيديا التقليدية المحكم.

وإلى جانب مسرحية « ألكيستيس » صاغ يوريبيديس مسرحيتين أخريين حول أسطورة هرقل. الأولى هى « أبناء هرقل » وتدور حول أطفال هذا البطل الصغار وجدتهم ألكمينى -أم هرقل- وصديق العمر يولاؤس وهو فى الأصل إبن أخ هرقل.

لقد هربوا جميعا بعد موت هرقل من أرجوس ولجأوا إلى ماراثون خوفا من بطش يوريسثيوس العدو القديم واللدود لهذه الذرية. فلما أرسل الأخير فى طلبهم رفض الملك الأثينى، فإندلعت الحرب بينهما وجاءت النبوءات بأنه لا نصر للأثينيين إلا بعد أن يقدموا إحدى العذراوات قربانا للآلهة. فتقدمت ماكاريا بنت هرقل متطوعة للقيام بهذه المهمة الفريدة. وإنتصر الأثينيون فى الحرب وأسر يوريسثيوس وقدم إلى الكمينى التى أصرت على قتله إنتقاما منه. ومن الواضح أن هذه المسرحية ذات أهداف وطنية، إذ أراد بها الشاعر أن يمجد مدينته أثينا فى صراعها ضد إسبرطة وحليفتها أرجوس إبان الحروب البلوبونيسية. ولذلك يرجح أنها عرضت عام ٤٢٩/٤٣٠ أى بعد أن نشبت هذه الحروب عام ٤٣١.

أما المسرحية الثانية عن هرقل فهى «هرقل مجنونا» والتى سنتحدث عنها الآن لصلتها من حيث الموضوع بالمسرحيتين السابقتين، مع أنها عرضت فى تاريخ متأخر أى عام ٤١٦ وتسبقها مسرحيات أخرى كثيرة وتفصلها عن المسرحيتين المذكورتين فترة زمنية طويلة، وكان العنوان الأصلى لهذه المسرحية هو «هرقل» (أو «هيراكليس») أما العنوان «هرقل مجنونا» الذى صارت المسرحية تعرف به فقد ورد لأول مرة فى طبعة ألدوس إبان عصر النهضة الأوروبية. وإذا كانت هذه المسرحية قد عرضت عام ٤١٦ كما سبق أن ألمحنا، فإنها لم تنج من الإنتقادات منذ ذلك الحين وحتى الآن. فقيل أن بناءها الدرامى مفكك على أساس أنه لا علاقة بين ما يقع قبل وصول هرقل من هاديس وما هو بعد ذلك من أحداث. وقيل أيضا أنه لا توجد علاقة جوهرية بين إنقاذ ميجارا وأطفالها من الموت على يد هرقل من جهة، وجنون البطل نفسه من جهة أخرى. وأصحاب هذه الإنتقادات يغفلون العلاقة الداخلية والعضوية بين إنقاذ زوجة هرقل ميجارا وأولاده من الموت من جهة، وسعادته الأسرية كبطل عاد توا من العالم السفلى من جهة أخرى. ونذكر المنتقدين للبنية الدرامية فى هذه المسرحية بأن هرقل الغائب فى الأجزاء الأولى منها كان حاضرا طول الوقت، لا بجسده وإنما بكل ما يقال عنه من السطور الأولى وحتى وصوله، فهو لم يغب عن تفكيرنا لحظة واحدة. بل إن مصير كل الشخصيات كان معلقا بوصوله هو. إنه إذن الغائب بجسمه الحاضر بفعله

وشخصيته المؤثرة والمهيمنة على كل شيء. إنه رب هذه الأسرة المهددة وهو المنقذ المنتظر. وصل فى النهاية وقتل الطاغية وأنقذ جميع أفراد الأسرة، ولكنه فى نوبة جنون حطم كل الذى أنجزه توا وهدم ما بنى، وقتل من أنقذهم من الموت وتلك قمة المأساة الإنسانية، إنها مأساة البطولة التى تحطم نفسها بنفسها. وجدير بالذكر أن ذاتية التدمير البطولى من أهم منابع المأساوية فى المسرح الإغريقى بصفة خاصة، وفى ما تلاه من مسارح بصفة عامة. ونضرب لذلك مثلا بأوديب الذى تدمره ثقته بنفسه وبقدرته على كشف الحقائق فى مسرحية «أوديب ملكا»، وهرقل الذى تدمره أعماله البطولية الخارقة فى «بنات تراخيس». وهى أفكار نجد لها أصداء فى شخصيات شكسبيرية مثل هاملت وماكبث ويوليوس قيصر وغيرهم.[٩٠]

إن هرقل الذى طهر الدنيا كلها من المخاطر والمخاوف ونشر فى ربوعها الأمن والأمان، حتى أنه ذهب إلى العالم السفلى فقهر قوى الموت وعاد حيا وهو يجر حارس هاديس أى الكلب كيربيروس، وهو غنيمة ثمينة لا تعلوها غنيمة أخرى فى القيمة وفى الدلالة على مدى الإنتصار الكاسح الذى حققه البطل فى عالم الموت بعد أن أصبح قوة لا تقهر فى عالم الحياة. إن هرقل هذا يعود من رحلته العجيبة ليجد أباه وزوجته وفلذات كبده أسرى الخوف والهوان. فهم فى طريقهم إلى الموت المشين على يد الملك الطاغية المستبد ليكوس. وقد يعنى ذلك أن أعمال هرقل البطولية لم تعد بالخير والفائدة حتى على البطل نفسه وأهله، وعندئذ سيكون ذلك تفكيرا عبثيا يضمنه يوريبيديس المسرحية، ربما بهدف إنتقاد الأساطير التقليدية. وحتى بعد إنتقام البطل من الملك الطاغية وزوال الخطر الداهم، تحل كارثة أكثر خطورة وفتكا بالبطل وأسرته. لقد أصابه الجنون فقتل جميع من أنقذهم توا ـ فيما عدا أبيه الذى بلغ أرذل العمر ـ وعندما يعود البطل إلى وعيه يهبط به الحزن إلى أسفل سافلين، إلى هاوية اليأس والندم وجحيم العذاب النفسى والألم. ويوشك على الإنتحار لولا أن صديقه الصدوق ثيسيوس ملك وبطل أثينا قد وصل توا ولازال يذكر فضل هرقل عليه. فالأخير هو الذى أنقذه من البقاء فى العالم السفلى سجينا مدى الدهر. فيمد له يد العون ويبث فيه الأمل ويذكره بالرجولة والبطولة المميزتين لسيرته الأولى. ويستجيب هرقل لنصائح ثيسيوس ويعدل عن الإنتحار.

المهم أن هرقل قد أدان نفسه بعد أن إكتشف جريمته ولذلك أخفى وجهه حتى لا يرى نور الشمس فيدنس طهارتها، بل لم يشأ أن يواجه صديقه ثيسيوس حتى لا يلوثه. وهذا السلوك يذكرنا بما فعله «أوديب ملكا» عند سوفوكليس الذى وصل به الشعور بالذنب إلى حد أن فقأ عينيه، لكى لا تقع عليهما أشعة الشمس النقية. ولزام علينا هنا أن ننوه إلى أن إدانة كل من هرقل وأوديب لنفسيهما ينبغى أن تؤخذ لصالحهما لا أن تحسب عليهما. لقد إرتكب كل منهما ما إرتكب من ذنوب فظيعة وجرائم شنيعة تقشعر لها الأبدان، ولكن عن غير قصد ودون وعى وبسبب الجهل بالحقائق أو الجنون. ومن ثم فإن شعورهما بالندم وعذابهما النفسى وإعترافهما بالذنب كل تلك الأمور إنما هى وسائل المؤلف التراجيدى لكى يؤكد عظمة هذا البطل المعذب أو ذاك، ويدعم براءته من إرتكاب جرم متعمد مع سابق الإصرار والترصد.

وتبدو قصة ليكوس الملك الطاغية فى هذه المسرحية «هرقل مجنونا» وكأنها من إبتداع الشاعر المؤلف. ومما لا شك فيه أن إدخال ثيسيوس فى الأسطورة وإنقاذه لهرقل من اليأس والضياع ولجوء الأخير إلى مدينة أثينا فى نهاية المسرحية، كل هذه العناصر إن هى إلا إضافات وتجديدات أدخلها يوريبيديس على الأسطورة لأسباب وطنية من جهة، وبهدف ربط الماضى الأسطورى بالواقع المعاصر من جهة أخرى. فقد أراد المؤلف أن يمجد مدينة أثينا وملكها الأسطورى، فكل منهما يظهر فى نهاية المسرحية مثالا للصدق والإخلاص وفعل الخير والفضيلة بصفة عامة. ولكن أكبر تجديد أدخله يوريبيديس على الأسطورة هو المتمثل فى مخالفته للروايات الأسطورية الأقدم. فقد جعل جنون هرقل يقع فى نهاية حياته اى بعد إتمام أعماله البطولية الخارقة، وبذلك إستطاع يوريبيديس أن يخلق من هرقل بطلا تراجيديا من الدرجة الأولى. فهو البطل الذى هزم كل أعدائه خارج وداخل الوطن، فوق وتحت الأرض. وعندما جاء ليقطف ثمار إنتصاراته، اى ليعيش منعما سعيدا مع زوجته وأطفاله خطفت الأقدار منه هذه الثمار الغالية. فحلت عليه مصائب جد قاسية إذ فقد كل شىء فى نوبة جنون لا ذنب له فيها. ولكنه عندما عاد إلى وعيه ووقف عند مفترق الطرق ليختار بين حياة الصبر على العذاب المرير أو التخلى عن الحياة

فى جبن وإستسلام للموت، إختار طريق الحياة وتحمل العذاب والمعاناة. وهذه كما يقول العلامة كيتو أنسب نهاية لهذه المسرحية لأنها تمثل ذروة إنتصارات هرقل أى إنتصاره على نفسه. لقد وضعنا الشاعر فى النهاية وبعد أحداث مفجعة أمام روح نبيلة تتعذب وتتألم. ولم ينه يوريبيديس المسرحية بإله من الآلة كعادته وإنما بتحول داخلى يقع فى نفس البطل الذى قهر اليأس وصمم على مواصلة الحياة مهما كانت آلامها[٩١].

لا يعالج يوريبيديس فى مسرحية «هرقل مجنونا» مسألة الحرب والسلام أو الرجل والمرأة - وهما الموضوعان المفضلان لديه كما سنرى - ولكنه يتناول تحليل شخصية رجل غير عادى هو هرقل. فكتب مسرحية مرتبة الأحداث فى خط درامى متعرج، حافل بنقاط الصعود والهبوط ولكنه ينتهى نهاية مأساوية تزيد من عظمة البطل. ولكن هذه المسرحية اليوريبيدية أكثر من غيرها إظهارا لروح الشاعر المتمرد بعنف ضد النية السوداء الكامنة فى الطبيعة، والمترصدة للإنسان فى كل مكان وزمان. وإلا فلماذا تعانى شخصية فريدة مثل هرقل؟ ذلك البطل الذى عندما يظهر أمامنا لأول مرة عائدا من هاديس نراه فى قمة النصر والنشوة وفى أوج العظمة والقوة. ولا يمضى وقت طويل حتى نراه وقد إنهار تماما وصار حطام إنسان مطروحا على الأرض منكس الرأس! ولعل ذلك ما دفع عالما مثل نورووود إلى القول بأن هرقل فى هذه المسرحية ليس مخلوقا خارقا للطبيعة أو بطلا نصف إله. فحتى أعماله البطولية - كما يرى نورووود - وإن كانت عظيمة فهى لا ترقى إلى حد المعجزات، ولولا ذلك لما جرؤ ليكوس على أن يعتدى على أسرته أثناء غيابه. فإذا كان هرقل إبن زيوس حقا وبطلا قويا محبوبا كيف إستطاع ليكوس أن يهدد أفراد أسرته مهما طال غيابه؟ كيف لا يخاف هذا الملك الطاغية غضب أهل طيبة؟ هذا كله يعنى - فى رأى نورووود - أن يوريبيديس قد أراد أن ينزل هرقل من عليائه البطولية إلى مستوى البشر، فهو فى المسرحية إنسان مميز وليس غير ذلك[٩٢].

ويقول بارمينتييه فى المقدمة التى كتبها لمسرحية «هرقل مجنونا» فى طبعة بيديه الفرنسية أن يوريبيديس قد أراد بهذه المسرحية أن ينقى صورة هرقل البدائية الشعبية من كل الشوائب، ويقدم لنا هرقلا جديدا ليس فقط فاعلا للخير وإنما أيضا خادما

للبشرية. فهو فى هذه المسرحية إبن بار وأب رحيم وزوج مخلص وصديق محبوب. إنه قبل كل شىء - والرأى لا زال لبارمينتييه - بطل قادر على تحمل عذاب معنوى يفوق بكثير ألمه الجسدى(٩٣). أما إهرنبرج فيرى أن يوريبيديس قد رفع هرقل فى هذه المسرحية إلى أعلى مستوى من العظمة وصوره بطلا ذا أمجاد متلألئة، فاعلا للخير من أجل كافة البشر، إنه مصدر زهو وفخر لأبيه أمفيتريون المسن، وهو نبع الوجود والإستمرار فى الحياة بالنسبة لزوجته ميجارا. فنعم الإبن ونعم الزوج ونعم الأب، إنه أنموذج العظمة الإنسانية ومثال الفضيلة الآدمية فى أرق صورها(٩٤). ويعتبر جلبرت مورى هرقل يوريبيديس مثل الإنسان الكامل كما كان يتصوره أهل أثينا إبان القرن الخامس(٩٥). ولأرنولد توينبى عالم التاريخ المشهور رأى فى الموضوع، إذ يقول إن يوريبيديس الذى كان قد حاول أن يحفظ لهرقل بعض شيم البطولة فى مسرحيته «ألكيستيس»، قد رفعه فى «هرقل مجنونا» إلى ذروة البطولة الحقيقية ومصاف الأبطال النادرين(٩٦).

ويسخر يوريبيديس فى مسرحية «هرقل مجنوناً» (بيت ١٣٤٠ وما يليه) من المعتقدات الأسطورية البالية، التى تلصق بالآلهة جرائم الزنا والسرقة والخداع والكذب وما إلى ذلك من نقائص بشرية لا تليق بالكائنات السماوية. وبغض النظر عن أن تلك السخرية تعكس آراء السوفسطائية المتشككة والمتمردة على المعتقدات البالية، فإن ما يقوله يوريبيديس فى المسرحية يعطى لنا فكرة واضحة عن رؤيته الدينية. ويبدو لنا الشاعر كأنه يحلم بإله قوى الإرادة قويم السلوك كامل الصفات لا يحتاج إلى شىء خارج ذاته. وفى إحدى الشذرات المتبقية من مسرحيات يوريبيديس الضائعة (شذرة ٢٩٢) يقول الشاعر والفيلسوف الثائر «عندما ترتكب الآلهة شرورا فهى بالقطع ليست آلهة». أما فى مسرحية «هرقل مجنوناً» فيرسم لنا المؤلف طريقا للتخلص من الخزعبلات الأسطورية الدينية. فبعد أن قتل هرقل المجنون أولاده وأمهم وعاد إلى وعيه أخفى وجهه عن الشمس والناس كما تقضى التقاليد الدينية، التى تحرم على الإنسان المدنس أن يرى نور الشمس أو أن يخاطب الناس. فلما قدم ثيسيوس خشى هرقل على صديقه من الدنس فطلب منه الإبتعاد، ولكن ثيسيوس رفض قائلا كيف يمكن للمرء أن يدنس صديقه الحبيب؟ ثم يتساءل

وكيف يمكن لبشرى أن يدنس الآلهة وهم الأعلى والأقدر؟ وذلك على إعتبار أن الشمس قوة إلهية. وهكذا أقنع ثيسيوس هرقل بأن يرفع وجهه للناس وأن يطالع السماء ويحملق فى الشمس، وبذلك نجح بطلا يوريبيديس فى أن يمزقا معًا كل حجة يمكن أن يتستر وراءها أو يتمسك بها المتشبثون بتلابيب الخزعبلات.

لقد أطلنا الحديث بعض الشىء عن «هرقل مجنوناً» لأن يوريبيديس - كما رأينا - كثف فيها خلاصة رؤيته لأسطورة هرقل، التى لعبت دوراً مهماً فى الفكر والمسرح التراجيديين إبان القرن الخامس. ولأن هذه المسرحية من جهة أخرى قد مارست تأثيرا كبيرا فى العصور التالية من تاريخ الدراما، إبتداء من سينيكا الشاعر والفيلسوف الرومانى، ومرورا بعصر النهضة الأوروبية وإلى يومنا هذا[٩٧]. وسنتناول الآن بقية مسرحيات يوريبيديس.

عرضت مسرحية «ميديا» عام ٤٣١ وموضوعها الغيرة القاتلة التى شببت حرائقها فى قلب الزوجة، التى تحمل المسرحية إسمها عنواناً. لقد هجرت ميديا الأهل والوطن وقتلت أخاها وهربت من مسقط رأسها كولخيس مع ياسون حبيبها. وتزوجا وعاشا فى كورنثة زمنا وأنجبا ولدين. لكن ما لبث ياسون أن هجرها ليتزوج بنت ملك كورنثة فتظاهرت ميديا بالإذعان للأمر الواقع، ولكنها - وهى التى كانت تمارس فنون السحر - أرسلت هدية مسمومة للعروس. إنه رداء مغموس فى مادة سحرية ما أن لبسته العروس حتى إحترقت وهلك معها أبوها أيضا. ولما عاد ياسون إلى بيت الزوجية يزبد ويرعد ويتوعد، وجد ميديا تمتطى عربة مجنحة أرسلها إليها رب الشمس (هيليوس) - جدها الأسطورى - لكى ينقذها. ويهدف هذا التدخل الإلهى - أى إله من الآلة بالمصطلح النقدى - إلى إنهاء الأحداث وزرع الطمأنينة والإستقرار فى نفوس الأبطال.. المهم أن ميديا وأمام ناظرى ياسون ذبحت ولديه وفلذات كبدها ولم تسمح له حتى بلمسهما. وتعد هذه المسرحية رائعة يوريبيديس بحق، فهى تتفوق على جميع مسرحياته بالإحكام فى الحبكة الدرامية والتركيز فى الحدث التراجيدى على شخصية البطلة. وجدير بالملاحظة أن الصراع الدرامى فى هذه المسرحية لم يعد فى غالبيته صراعا بين الإنسان والآلهة - كما هو الحال عند أيسخولوس - ولكنه صار صراعاً داخلياً سيكولوجياً يحتدم بين الإنسان



شكل ٢٣

ميديا تقتل ولديها. إناء محفوظ بمتحف اللوفر بباريس

ونفسه. وبعبارة أخرى بين النوازع المتضاربة داخل النفس الإنسانية[٩٨].

ومن الطرائف التى تحكى حول مسرحية «هيبوليتوس» أن يوريبيديس، بعد أن إكتشف خيانة زوجته الأولى له بعد زفافها بفترة وجيزة، كتب هذه المسرحية تعبيرًا عن إحتقاره للجنس الناعم برمته. والجدير بالذكر أن الشاعر طلق هذه الزوجة الخئون وتزوج أخرى، فكانت الثانية أضل سبيلاً من الأولى. على أية حال فقد عرضت مسرحية «هيبوليتوس» عام ٤٢٨ وبطلتها هى فايدرا التى وقعت فى حب إبن زوجها الشاب العذرى هيبوليتوس، الذى كان غارقًا فى فنون الصيد بالغابات عازفًا عن النساء وشباك الهوى. فلما صد هيبوليتوس عروض الغرام من قبل فايدرا واحتقر خيانة هذه الزوجة لأبيه، إنتحرت وتركت رسالة لزوجها ثيسيوس تتهم فيها هيبوليتوس إبنه بإغتصابها عنوة. فلما عاد الأب الغائب وعلم بذلك صب لعناته على إبنه وتضرع إلى إله البحر بوسيدون أن يهلكه. وبالفعل إستجاب له بوسيدون وعاد هيبوليتوس إلى المنزل بين الحياة والموت، بعد أن خرج له من البحر مخلوق وحشى تسبب فى هلاكه. ثم ظهرت الربة أرتميس لكى تعلن الحقيقة كاملة وتكشف النقاب عن ألاعيب إلهة الحب والجمال أفروديتى، وعن طهارة وبراءة هيبوليتوس. فيندم ثيسيوس مر الندم على ظلمه لإبنه الراحل. والتدخل الإلهى هنا - إله من الآلة بالمصطلح النقدى - يهدف إلى مساعدة البشر على فهم مغزى ما قد يغمض عليهم من الأحداث التى يشاهدونها على المسرح. كما أنه يعين المؤلف نفسه على حل عقدة المسرحية، فهو حل خارجى لها تأتى به قوة إلهية ما مرفوعة على إحدى الآلات، وهى قوة فوق مستوى البشر والأحداث الأرضية الجارية على المسرح.[٩٩]

وتدور مسرحية «هيكابى» - التى من المحتمل أن تكون قد عرضت عام ٤٢٥ - حول زوجة الملك الطروادى برياموس. وهى الآن أسيرة لدى أجاممنون ملك الملوك الإغريق، ونعنى هذه الأميرة الأسيرة التى أعطت إسمها عنوانًا للمسرحية. وبالإضافة إلى معاناة هيكابى الأصلية والناجمة عن فقدان الوطن والأهل والسيادة والحرية، فإنها تتلقى الآن نبأ تقديم إبنتها بوليكسينى قربانًا على قبر أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق ثم تأتيها أنباء أخرى محزنة تقع على أسماعها وقع الصاعقة، فهى تفيد بأن آخر أبنائها بوليدوروس، الذى كانت قد عهدت به إلى الملك بوليمستور

ليصونه قد إنتهى أمره هو أيضًا، قتله هذا الملك نفسه المؤتمن عليه. وتضرعت هيكابى إلى أجاممنون سيدها ومليكها وعشيق إبنتها كاسندرا أن يتيح لها الفرصة لكى تنتقم من ذلك الملك خائن العهد ومبدد الأمانة الغالية. وبالفعل تمكنت هيكابى من الإنتقام بوحشية فقتلت ولدى بوليميستور أمام ناظريه ثم فقأت عينيه. لكن بناء المسرحية ككل مفكك بعض الشيء.

أما مسرحية «أندروماخى» فيحتمل أن تكون قد عرضت عام ٤١٩. وبطلتها التى خلعت إسمها على المسرحية هى أرملة هيكتور بطل الأبطال الطرواديى، ولقد أصبحت هى الآن أيضًا بدورها بعد تدمير طروادة أسيرة نيوبتوليموس الذى ولدت له إبنًا حمل إسم مولوسوس ولكنه تزوج من هيرميونى بنت مينيلاؤس من هيليني. ورأى مينيلاؤس ضرورة التخلص من أندروماخى وإبنها لكى يخلو الجو لإبنته هيرميونى، فتواصل حياتها الزوجية هادئة هانئة مع زوجها نيوبتوليموس ولا سيما أن هيرميونى عاقر. وكادت خطة قتل أندروماخى تنجح لولا وصول بيليوس الذى أنقذ الأم وإبنها. وإزاء هذا الفشل أوشكت هيرميونى على الإنتحار، إلا أن إبن عمها أجاممنون أى أوريستيس قد وصل وأخذها معه بعد مقتل زوجها نيوبتوليموس فى دلفى بتدبير من أوريستيس نفسه. وكما هو واضح تحفل هذه المسرحية بعدد لا بأس به من الأوغاد والخونة، الذين لا يخفف من وطأة سلوكهم الكريه سوى نبل بيليوس وأمومة أندروماخى الحنون.

ومن الملاحظ أن يوريبيديس فى هذه المسرحية يشن هجومًا عنيفًا ويصب نقدًا سافرًا على إسبرطة. فهو يهجو الإسبرطيين وأخلاقهم وينتقد نظامهم السياسى وأسلوب حياتهم. ومما لا شك فيه أن موقف يوريبيديس هذا يعكس الشعور الأثينى العام المعادى لإسبرطة غريمة أثينا على زعامة العالم الإغريقى، والمشتبكة فى حرب طويلة معها منذ عام ٤٣١ وستمتد حتى عام ٤٠٤ حيث ستهزم أثينا شر هزيمة فى نهاية هذه الحرب المعروفة بإسم الحرب البلوبونيسية. ولنستمع لما يقوله يوريبيديس على لسان أندروماخى فى هذه المسرحية (بيت ٤٤٥ وما يليه) :

«يا مواطنى إسبرطة، يا أبغض كل البشر كافة، ومدبرى الغش،
ياملوك الإفك ومخترعى المؤامرات الباغية بعقولكم اللئيمة

وأساليبكم الملتوية، دون أن تخطر لكم فكرة أمينة واحدة. خطأ
أن تكون لكم الزعامة فى هيلاس، أية خسة ليست فى شرعكم؟
يا لتفشى القتل عندكم؟ وجرائم الكسب غير المشروع ألم تنتشر لديكم؟
كذابون، تقولون كلمة بشفاهكم وتخفون أخرى فى قلوبكم!
هذا ما يلقاه الناس دائمًا منكم. ليحل الخراب بكم!»

والسؤال الذى نود أن نطرحه الآن هو أليست هذه العبارات اليسيرة المقتطفة من مسرحية «أندروماخى» كفيلة بأن تدل على براعة يوريبيديس فى إستغلال الأساطير التقليدية الموروثة من الماضى الملحمى العتيق لتصوير الحاضر المعاصر للشاعر ونقد أحواله السياسية والإجتماعية؟ لقد كان يوريبيديس أنموذجًا يحتذى فى ذلك وكان على المؤلفين الدراميين من بعده أن يترسموا خطاه وهم يعيدون صياغة الأساطير القديمة أو وهم يستلهمون تراث الماضى. فإذا لم يكن الهدف من ذلك هو إستغلال الرموز الأسطورية والقيم التراثية لتسليط الضوء على جوانب الحياة المعاصرة ما الداعى للعودة إلى الأساطير أو التراث ككل؟

ولا تشترك مسرحية يوريبيديس «الضارعات» أو «المستجيرات» مع مسرحية أيسخولوس بنفس العنوان فى شىء سوى التشابه اللفظى فى هذا العنوان فقط. فمسرحية يوريبيديس تكمل قصة حرب «السبعة ضد طيبة»، وهى مسرحية أخرى لأيسخولوس كما نعرف. فبعد أن فشل الأبطال السبعة المهاجمون فى دخول طيبة لجأت أمهاتهم إلى إليوسيس مركز عبادة الأسرار المقدسة الواقع غرب أثينا. وهناك شملهن ثيسيوس ملك وبطل أثينا بحمايته ورعايته، وذهب بنفسه لغزو طيبة ولإعادة بقايا الأبطال السبعة الذين قتلوا أثناء الهجوم، وذلك لكى يتم دفنهم بالمراسم الدينية التقليدية. وهكذا تمجد هذه المسرحية مدينة أثينا فى شخص ملكها وبطلها القومى ثيسيوس نصير الضعفاء ومجير المستجيرين. ومن المحتمل أن تكون هذه المسرحية قد عرضت عام ٤٢٠.

وعرض يوريبيديس مسرحية «الطروادیات» حوالى عام ٤١٥. ويقال إنه شرع فى نظمها بدافع شعور قوى بالمرارة إنتابه إزاء سلوك الأثينيين غير الحضارى عندما دمروا جزيرة ميلوس التى لم يقترف أهلها ذنبًا سوى أنهم إتخذوا موقف الحياد أثناء

الحرب الدائرة بين أثينا وإسبرطة ! ولذلك حفلت المسرحية بلوحات معبرة عن ويلات الحروب وعذاب المغلوب. إذ إستغل الشاعر أحسن إستغلال مصير النساء الطرواديات اللائى وقعن فى الأسر مثل هيكابى وأندروماخى وكاسندرا وبوليكسينى والأمير الصغير أستيأناكس. وهكذا يتضح لنا كيف كان يوريبيديس يترصد الأحداث السياسية المعاصرة وينتقد السلوك البربرى فى الحرب، سواء أكان مقترفوه من الإسبرطيين الأعداء، أو الأثينيين مواطنيه الأحباء. وهو يفعل ذلك فى إطار تراجيديات قائمة على موضوعات أسطورية تراثية.

بيد أن يوريبيديس حوالى عام ٤١٢ قد تحول إلى نظم بعض المسرحيات ذات الطابع الرومانتيكى. وتبدأ هذه المرحلة بمسرحية « إفيجينيابين التاوريين » أو كما تسمى عادة « إفيجينيا فى تاوريس ». وفيها يتبع يوريبيديس رواية أسطورية مخالفة لما جاء عند هوميروس، وفحواها أن الربة أرتميس أنقذت إفيجينيا بنت أجاممنون، فلم تذبح قربانًا على المذبح فى ميناء أوليس من أجل إبحار الأساطيل الإغريقية إلى طروادة، وإنما حملت إلى بلاد التاوريين. وهم قوم يعبدون أرتميس بطقوس غريبة إذ يقدمون الأجانب الوافدين عليهم قربانًا على مذبح ربتهم. وبوصول إفيجينيا إلى هناك أصبحت كاهنة معبد أرتميس، وشرعت تشرف على هذه الطقوس البربرية. ثم جاء أخوها أوريستيس - دون أن تتعرف عليه - مع صديقه بيلاديس إلى معبد أرتميس بحثًا عن وسيلة لتطهير أيدى أوريستيس من دم أمه كما أمره أبوللون رب النبوءات فى دلفى. وطبقًا لطقوس العبادة المتبعة فى المعبد كان على إفيجينيا أن تقدم الضيفين الوافدين قربانًا شهيًا لأرتميس، ولكنها تعرفت فى اللحظة الأخيرة على أخيها وصديقه فأنقذتهما وهربت معهما. وكاد ملك البلاد أن يقبض على ثلاثتهم بعد أن ردتهم عواصف البحر الهائج إلى الشاطئ، لولا ظهور الربة أثينة التى أصدرت أوامرها للملك بالإذعان لمشيئة الآلهة والسماح لهم بالرحيل مع تمثال الربة أرتميس إلى بلاد الإغريق. ولولا هذا التدخل الإلهى لما إنتهت التراجيدية بهذه النهاية السعيدة. وهكذا تلعب حيلة يوريبيديس « إله من الآلة » دورًا مهمًا فى تحديد معالم الشكل والمضمون بهذه المسرحية وغيرها من مسرحياته.

ورأينا تأجيل الحديث عن مسرحية « إفيجينيا فى أوليس » بعض الوقت - رغم

صلتها بموضوع المسرحية السابقة - لأنها لم تعرض إلا بعد وفاة يوريبيديس.

وهناك تراجيدية رومانتيكية أخرى هى «إيون» وتنتمى إلى هذه المرحلة من نتاج يوريبيديس. وفيها يغتصب الإله أبوللون كريوسا بنت الملك الأثينى إريخثيوس، فلما وضعت طفلها ألقت به فى العراء وحمله أبوللون إلى معبده فى دلفى. ثم تزوجت كريوسا من كسوثوس حليف أبيها، فلما لم يرزق الزوجان بالخلف ذهبا معا إلى أبوللون فى دلفى، هو لكى يستشير الإله فى مسألة العقم وهى لكى تستفسر - خلسة - عن مصير إبنها الذى تركته فى العراء. وجاءت نبؤة أبوللون إلى كسوثوس تنصحه بأن يصطحب إلى منزله أول إنسان يصادفه أثناء خروجه من المعبد. ونفذ كسوثوس ما أمرت به النبؤة. وكان هذا الإنسان الذى أخذه من أمام المعبد ويعيش معه الآن فى المنزل هو إيون أى إبن أبوللون من كريوسا، التى لم تتعرف على فلذة كبدها وثارت على فكرة تبنيه. إذ كيف تقبل أن تربى ولدا ظنته إبن سفاح لزوجها!؟ بل حاولت قتله فلما فشلت محاولتها وإكتشف أمرها لجأت إلى معبد أبوللون هربا من عقوبة الإعدام. وهناك أحضر لها كهنة المعبد قماط الطفل الذى كانوا قد إلتقطوه عندما وجدوه ملقى فى العراء. فتعرفت كريوسا عليه وعلى إبنها إيون من أبوللون. وهنا تظهر الربة أثينة لتكشف النقاب عن الحقيقة كاملة وتتنبأ بأن يصبح إيون هذا جد السلالة الأيونية. ويعود كسوثوس وكريوسا مع إيون إلى أثينا ليواصلوا العيش السعيد.

وعرضت مسرحية «هيلينى» عام ٤١٢. وفيها يتبع يوريبيديس رواية أسطورية وردت عند الشاعر الغنائى ستسيخوروس وفحواها أن هيلينى الحقيقية زوجة مينيلاؤس ذهبت لتقيم فى مصر، وصورة وهمية فقط هى التى ذهبت إلى طروادة مع باريس وتسببت فى الحرب المشهورة! وبعد إنتهاء المعارك يصل مينيلاوس مع هيلينى الوهمية العائدة من طروادة إلى مصر. وهناك يصيبه الدهش والفزع لوجود هيلينى الحقيقية فى قصر الملك المصرى. وبعد إختفاء شبح هيلينى أى الشخصية الوهمية تتولى هيلينى الحقيقية أمر تدبير وتنفيذ خطة الهروب من مصر وذلك بمساعدة أخويها المؤلهين كاستور وبوليديوكيس. وتعد هذه المسرحية من أكثر مسرحيات يوريبيديس تشبعا بالنزعة الخيالية والميل الرومانتيكى.

وقبل عام من تقديم «هيلينى» أى عام ٤١٣ كان يوريبيديس قد عرض مسرحية «إليكترا» وفيها يقدم شيئا جديدا يختلف تمام الإختلاف عن معالجة أيسخولوس فى «حاملات القرابين» وسوفوكليس فى مسرحية «إليكترا» لنفس الأسطورة. إذ يجعل يوريبيديس بطلته إليكترا تتزوج من فلاح بسيط ومتواضع يعرف انه ما كان ليحظى بهذا الزواج الملكى لولا أن من يهمهم الأمر ـ أى كليتمنسترا وأيجيسثوس ـ يريدان أن لا تنجب إليكترا نسلا نبيلا قد ينتقم منهما لقتل أجاممنون. ولذلك فإن هذا الفلاح البسيط لا يعامل زوجته الأميرة معاملة الند للند، بل يرفض أن يفقدها عذريتها فلا يعاشرها معاشرة الأزواج. وهكذا يجرى الجزء الأكبر من الحدث الدرامى فى المسرحية لا فى أجواء القصور العالية، بل فى كوخ وضيع يجمع بين البسطاء من الناس والنبلاء بسلوكهم من جهة، وأبناء الملوك والأمراء المغضوب عليهم من جهة أخرى. ولعل هذه المسرحية هى أكثر مسرحيات يوريبيديس إظهارا لميله نحو الواقعية، وإن كانت لا تخلو من لمسات رومانتيكية.

وعرضت مسرحية «الفينيقيات» حوالى عام ٤١١/٤١٠ وتتكون الجوقة فيها من أميرات فينيقيات جئن لإستشارة نبؤة دلفى. ولكنهن توقفن بعض الوقت عند مدينة طيبة التى تربطهن بها علاقة وطيدة، لأن مؤسس هذه المدينة هو كادموس الفينيق جدهن. وجاء توقفهن بطيبة أيضا فى وقت حرب السبعة، أى هجوم السبعة قواد ضد طيبة بقيادة بولينيكيس بن أوديب المطالب بدوره فى التربع على العرش من أخيه إتيوكليس. ويعلن العراف الأعمى تيريسياس أنه لا يمكن إنقاذ المدينة من هذه الهجمة الشرسة إلا إذا قُدِّم مينويكيوس بن كريون الملك قربانا. ويعترض كريون على ذلك بشدة ولكن إبنه الشاب الصغير مينويكيوس يقدم روحه فداء للمدينة، ويذبح نفسه فوق أسوارها من وراء ظهر أبيه. وعندئذ ينجح أهل طيبة فى صد المغيرين، ويعلن أن الأخوين الغريمين إبنى أوديب على وشك اللقاء فى مبارزة فردية تحسم الموقف نهائيا. ولكن أمهما يوكاستى ـ التى أبقى عليها يوريبيديس حية بعكس ما فعل سوفوكليس فى «أوديب ملكا» ـ إندفعت لتحول بينهما. ولما كان الأوان قد فات وسبق السيف العذل قتلت نفسها فوق جثتيهما، بعد أن كان كل منهما قد قتل الآخر.

وفى عام ٤٠٨ قدم يوريبيديس مسرحية «أوريستيس». وهى مسرحية ميلودرامية الطابع مثيرة الأحداث تتركز حول شخصية هذا البطل الذى أعطى إسمه عنوانا للمسرحية. وقد إنتابته حالة مرضية بسبب قتله لأمه، إذ أخذت ربات الإنتقام أى الإيرينيات يلاحقنه أينما ذهب فأصبنه بمس من الجنون. وفى حين هجره الجميع لم تبق إلى جواره سوى إليكترا أخته. وكانت مدينة أرجوس على وشك إصدار حكم بإعدامهما، وفجأة يظهر مينيلاوس وزوجه هيلينى عائدين من طروادة. ويتوسل أوريستيس إلى عمه مينيلاوس أن ينقذه على أساس أنه لم يفعل شيئا سوى الإنتقام من قتلة أبيه اجاممنون، أى من أمه كليتمنسترا وعشيقها أيجيسثوس. ولكن مينيلاوس يخذل ولدى أخيه اللذين، بعد يأسهما من النجاة وتلبية لنصيحة من صديقهما بيلاديس، يخططان لقتل هيلينى وهى سبب الحروب الطروادية وسر الخراب والمصائب. ولكن هيلينى تختفى بصورة غامضة فى رحلة عجيبة نحو السماء لتؤله وتصبح الربة الحامية للبحارة! ويلجأ أوريستيس وإليكترا إلى مينيلاوس عمهما مرة أخرى ولكن بصورة مختلفة هذه المرة. إنهما يهددان بقتل إبنته هيرميونى إن لم يتدخل لإنقاذهما. وهكذا تصل عقدة المسرحية - إن كانت هناك حقا عقدة درامية بالمعنى السليم - إلى الحد الذى يستلزم تدخل العناية الإلهية، أو بعبارة أخرى اللجوء إلى الحيلة اليوريبيدية المعهودة أى «إله من الآلة». فيظهر أبوللون ويملى إرادة السماء التى ترتب الأوضاع المرتبكة من جديد. ولعل هذه المسرحية هى أضعف مسرحيات يوريبيديس من ناحية الحبكة الدرامية.

ولم تعرض مسرحية «إفيجينيا فى أوليس» إلا بعد موت يوريبيديس عام ٤٠٦. ويقال إن الشاعر نفسه قد تركها ناقصة ليكملها إبنه قبل عرضها. وفى هذه المسرحية يضطر أجاممنون ملك الملوك الإغريق - بناء على ضغط رجال الجيش - إلى أمر زوجته كليتمنسترا بالحضور مع إبنتها الصغيرة إفيجينيا إلى أوليس، حيث ترابط الأساطيل الإغريقية إستعدادا للإبحار صوب طروادة. وكانت حجته المعلنة إلى كليتمنسترا أنه سيتم تزويج الفتاة من أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق. ولكنه كان فى الحقيقة ينوى تقديمها قربانا للإلهة أرتميس التى إشترطت ذلك حتى تتمكن الأساطيل من الإبحار. فلما وصلت كليتمنسترا مع إبنتها إلى أوليس علمت بالحقيقة

المؤلمة وبذلت قصارى جهدها لإنقاذ فلذة كبدها إفيجينيا. ولكن الفتاة الصغيرة نفسها وبعد شيء من التردد والخوف الطبيعيين تتقدم عن طيب خاطر متطوعة لكى تذبح قربانا للآلهة وفداء للوطن.

وفى ربيع عام ٤٠٨ كان يوربيديس قد غادر أثينا إلى مقدونيا تلبية لدعوة ملكها أرخيلاؤس الذى أراد أن يحيط نفسه بالمفكرين والأدباء الإغريق. ويبدو أنه قد تسنى للشاعر هناك أن يرى عن كثب طقوس عبادة إله الخمر ديونيسوس البدائية. وهناك أيضا نظم إحدى بدائعه «عابدات باكخوس»، وباكخوس هو إسم آخر لديونيسوس. ومن الغريب أن يوربيديس فى هذه المسرحية قد أعطى للجوقة دورا أكبر من المعتاد فى كل مسرحياته السابقة. على أية حال فإن هذه المسرحية تدور حول محاولات بنثيوس حفيد كادموس وملك طيبة أن يقاوم عبادة ديونيسوس الجديدة. وباءت جميع محاولاته بالفشل والخراب والدمار، لأن أجافى أم هذا الملك العنيد كانت إحدى عابدات باكخوس المتحمسات أو بالأحرى «المجذوبات»، والتى إنتهى بها الوجد إلى حد أن قطعت رأس إبنها وأخذت ترفعه عاليا وهى ترقص طربا ظنا منها ـ وهى فى حالة جزل ديونيسى ـ أنها قد إفترست أسدا وفصلت رأسه عن جسده. وهكذا يكون إنتقام ديونيسوس إله الخمر والنشوة العنيف، وهكذا يكون إنتقام الآلهة الجدد وبطشهم بكل من يقف فى طريقهم، وهو ما يذكرنا بمسرحية أيسخولوس «بروميثيوس مقيدا». على أية حال فلقد إستطاع كادموس أن يعيد إلى أجافى وعيها المفقود وعندئذ لا يوقف حزنها ولا يهدىء من روعها سوى ظهور ديونيسوس نفسه الذى جاءها يبرر لها إنتقامه الفظيع من الكافرين بعبادته ويتنبأ بمستقبل زاهر لمدينة طيبة.(١٠٠)

ومن هذا الإستعراض السريع لمسرحيات يوربيديس وموضوعاتها يلاحظ على الفور أنه أكثر واقعية من سابقيه أيسخولوس وسوفوكليس، لأنه لم يحاول أن يضخم صورة أبطاله ولا أن يخفى عنا مثالبهم. فرغم الهالة الأسطورية التى إحتفظ بها لهؤلاء الأبطال يحس المرء كأنهم جاءوا من واقع الأرض الأثينية إبان القرن الخامس، وليس من وحى الخيال المحض أو من نسج الأساطير فقط. وفى كل مسرحيات يوربيديس يبذل الشاعر أقصى ما يستطيع ليظهر شخصياته على مستوى لا يرتفع كثيرا عن

مستوى الفرد العادى. وهو أكثر مؤلفى التراجيديا الإغريقية إهتماما بتحليل النفس البشرية، ويبدى تورطا ملموسا فى أمور الدين بكل صوره. ولكنه تورط المتأمل المتدبر لا تورط المتدين المتعبد. فهو عقلانى متشكك فى معالجاته الأسطورية وآرائه الدينية. وهو فى مسرحياته ناظم أشعار غنائية تمتاز، وتظهر مقدرته الفائقة فى ذلك المضمار من أغانى الجوقة. ومع ذلك يشعر المرء بأن هناك شيئا من التفكك فى أوصال البنية الدرامية اليوريبيدية حتى فى أحسن مسرحياته وأحكمها حبكة. إذ بوسع المرء فى بعض الحالات أن يفصل أغانى الجوقة عن الأجزاء الحوارية، حقا إن كليهما رائع فى حد ذاته ولكنهما لا يرتبطان ببعضهما البعض إرتباطا عضويا. والسبب هو أن دور الجوقة الدرامى عند يوريبيديس بصفة عامة قد تضاءل عما كان عليه عند أيسخولوس وسوفوكليس، حتى صارت أغانى الجوقة أقرب ما تكون إلى فواصل غنائية بين الأحداث المسرحية.

ولكن البنية الدرامية المفككة بعض الشىء كانت بالنسبة ليوريبيديس هى الوسيلة الأنسب لنقل أفكاره الجديدة، التى لم تكن هى أيضًا منسجمة تمام الإنسجام مع عصر الشاعر. ذلك أن يوريبيديس المفكر يحتل مكانة كبيرة كمتحدث بإسم مدرسة فكرية جديدة تضع الإنسان – لا اللاهوت – فى مركز الكون. فلقد كان يوريبيديس – كما سبق أن ألمحنا – تلميذًا مخلصًا للسوفسطائيين، الذين كان أحد روادهم بروتاجوراس صاحب المقولة المشهورة «الإنسان مقياس كل شىء». واطلقت هذه المقولة شرارة ثورة فكرية حقيقية فى وجه التقاليد البالية، ووجهت دعوة جريئة إلى الناس للبحث فى كل شىء من الديانة إلى العدالة ونظام الحكم وما إلى ذلك. وكان أول المستجيبين لهذه الدعوة هو يوريبيديس نفسه فهذا ما نلاحظه فى كل مسرحياته. فمثلاً كان يوريبيديس أول من قدم على المسرح شخصيات ماساوية فى بؤس تام وبثياب مهلهلة، بل إختار بعضهم من أصل وضيع، ومع ذلك منحهم نبلاً فى السلوك وعظمة متميزة فى الأخلاق. وبغض النظر عن أنه بذلك يحدث تجديدًا عميقًا فى مفهوم التراجيديا السائد آنذاك فهو أيضًا يبرهن على تشبعه بالتعاليم السوفسطائية التى ترى أن الفوارق الإجتماعية والتفرقة بين النبيل والوضيع ليست من صنع الطبيعة ولكنها من نسيج العادات والأعراف.

وبعبارة أخرى يريد يوريبيديس أن يضع مفهومًا جنديدًا للنبل لا يقوم على المولد والحسب والنسب، بل على صفاء النفس وطهارة القلب.

ويستخلص من تعاليم السوفسطائية أيضًا أن كل شيء فى الدنيا له وجهان، مما لا يمنع أن ينشأ حوله رأيان كلاهما صحيح. ولما كان الإقناع هو وسيلة السوفسطائيين الرئيسية لنشر مبادئهم وتدريسها فقد كانت الخطابة بكل أساليبها البلاغية هى الجزء الجوهرى فى برامجهم التعليمية. ولذلك سيطر العنصر الخطابى البلاغى على مسرحيات يوريبيديس مما يثقل على البنية الدرامية ويأتى أحيانًا على حساب رسم الشخصيات ويضر بالمأساوية.

حقًا إن كل خصائص الأفكار السوفسطائية نجدها فى مسرحيات يوريبيديس. فالإنسان عنده لم يعد الشريك الأضعف أمام الآلهة فى هذا الوجود، ينقاد لأوامرهم إنقياد الأعمى أو يجبر على ذلك بالعذاب والمعاناة لكى يحصل فى النهاية على الحكمة المستفادة. بل إننا نلاحظ فى مسرحيات يوريبيديس إنعكاسًا واضحًا لمقولة بروتاجوراس المعروفة «أنا لا أعرف شيئًا عن الآلهة وما إذا كانوا موجودين بالفعل أم لا! وما هى هيئتهم؟ هناك عوائق كثيرة تحول بينى وبين أن أعرف كل ذلك. وأول هذه العوائق أن الآلهة غير مرئيين، وثانيها أن حياة الإنسان مهما طالت قصيرة للغاية». هكذا كان السوفسطائيون يتهمون بالكفر والإلحاد وعدم الإعتقاد فى آلهة الأوليمبوس. ومن السهل علينا الآن أن نتفهم لماذا إنسحبت ظلال هذا الإتهام على يوريبيديس نفسه وهو إبن الحركة السوفسطائية البار.[١٠١]

يبدو أن يوريبيديس المفكر الفيلسوف لم يكن يصدق الكثير من الأساطير الإغريقية، فهو يدعو الناس إلى أن يخضعوها للتفكير العقلانى. لقد جعل الراعى فى مسرحية «إفيجينيا بين التاوريين» يتحدث عن أسطورة مطاردة ربات الإنتقام أى الإيرينيات لأوريستيس - بسبب قتله لأمه - وكأنه يشخص حالة مريض مصاب بنوبات الصرع والتشنج يقول الراعى (أبيات ٢٦١ وما يليه):

«وفى هذه الأثناء توقف أحد الغريبين (أى أوريستيس) - وهو يغادر الكهف الصخرى - وراح يهز رأسه بعنف إلى أعلى وإلى أسفل، وهو يعوى ويرتعش حتى أطراف أصابعه فى نوبة متشنجة. وصاح كما يصيح الصياد: هنا يا بيلاديس!

أتراها؟ هناك أو ترى تلك الآن؟ وتلك الأفعى الجهنمية النهمة إلى دمى بأحناشها المخيفة، كلها فاغرة أفواهها لتلدغنى؟ وهذه الثالثة تنفث النار والموت من بين ملابسها، تحلق إلى مرتفع صخرى وأمى بين ذراعيها لتقذفها من هناك فوق رأسى، ياللهول! ستقتلنى، إلى أين أفر؟».

ويضيف الراعى معلقًا وكأنه المتحدث بلسان يوريبيديس:

«لم نر تلك الأشكال الوهمية، لكنه حَسِبَ خوار البقر، ونباح الكلاب أصواتًا تصدرها ربات الإنتقام الإيرينيات... نزع سيفه، وإندفع كالسبع فى وسط العجول يقطع خواصرها ويطعن بسيفه جوانبها، وهو يحسب أنه بهذا يدفع عن نفسه ربات الإنتقام، حتى تغطى زبد البحر بجلط الدماء» (قارن أيضًا أبيات ٩٣٠ وما يليه).

وفى نفس المسرحية «إفيجينيا بين التاوريين» تقول البطلة - وهى نفسها كاهنة معبد أرتميس - مشككة حتى فى حقيقة الربة التى كلفت بخدمتها (أبيات ٣٨٠ وما يليها):

«إنى أدين تلك الخدع المراوغة لآلهتنا، فإذا سفك رجل دم آخر، أو حتى مجرد أنه لامس إمرأة فى مخاض الوضع أو وضع يده على جثة، فإنها تصده عن مذابحها بإعتباره دنسا. ومع ذلك فهى ذاتها تتلذذ بتقديم الناس أضحيات بشرية قربانًا لها... إننى أرجح أن سكان هذا البلد قد يكونون هم أنفسهم من سفاحى دم البشر وينسبون هذه النقيصة فيهم إلى ربتهم. لأننى لا يمكن أن أعتقد فى أن إلها بهذا الجرم!».

ووقع إختيارنا على فقرتين من «الطرواديات» يردان على لسان هيكابى، حيث تقول فى الأولى (أبيات ٨٨٢ وما يليها):

«أنت يا من ترفع الأرض، يستقر عليها عرشك، لغزا
يفوق إدراكنا! سواء أكنت زيوس، أو ضرورة طبيعية،
أو عقل إنسان. إننى أدعوك فإنك لتسلك مسالكًا
مبهمة، بيد أنك تقود مصائر البشر نحو العدل».

ففى هذه الفقرة يتساوى العقل البشرى مع القوة الإلهية المهيمنة على السكون

كله. أما فى الفقرة الثانية (بيت ٩٧٠ وما يليه) فتعلق هيكابى على أسطورة مسابقة الجمال بين هيرا وأثينة وأفروديتى الربات الثلاثة اللائى إحتكمن إلى الأمير الطروادى باريس فيما بينهن. تقول هيكابى:

«فأنا لا أستطيع مطلقًا أن أؤمن بأن هيرا أو العذراء بالاس (أثينة) خليقتان بإرتكاب تلك الحماقة، فتبيع الأولى مدينتها أرجوس للأجانب، أو تقبل بالاس (أثينة) بأى حال أن تخضع مدينتها أثينا عبدة ذليلة للفريجيين. وقد جاءتا إلى إيدا فى العوبة صبيانية نزقة للتنافس على شرف الجمال! إذ لم تشغل الإلهة هيرا فؤادها باللهفة على نيل جائزة الجمال؟ ألتحصل على زوج أرق من زيوس؟ أم هل كانت أثينة تريد أن تجد من بين الآلهة زوجًا، وهى التى - بسبب نفورها من الزواج - ظفرت من أبيها بالرضا أن تبقى عذراء؟ لا تحاولى أن تنسبى حماقة للربات... ولن تقنعى بهذا العقلاء».

لقد كان يوريبيديس مؤلفًا إنسانيًا بكل معانى الكلمة لأنه كرس عبقريته وقريحته للتعبير عن الإنسان ورغباته، وحاول الغوص فى أعماقه وسبر أغوار مشاعره الداخلية من حب وكراهية، غيرة وخوف، لذة وألم. ولهذا السبب نفسه كانت النساء فى مسرحياته - كما قد لاحظنا - يلعبن دور البطولة فى الغالب لأن مسرح يوريبيديس فى جوهره هو مسرح العواطف العنيفة. والنساء هن الأقدر على التعبير عن مكنونات النفس، وهن الأكثر إظهارًا للإنفعالات بطبيعة الحال. وليس من الحكمة قط أن نتهم يوريبيديس بأنه عدو المرأة، أو أن نصدق الروايات الأسطورية التى تقول إن النساء قد مزقنه إربًا إرباً بعد أن إشتد هجومه عليهن فلم يجدن من وسيلة لإسكات صوته سوى بقتله على هذا النحو الفظيع! كما أنه ليس من الصواب أيضًا أن نعتبر يوريبيديس من أنصار المرأة، ولكنه فقط بالنسبة لهذه القضية وكل القضايا التى تعرض لها فى مسرحياته - كقضية الدين مثلاً - كان دارسًا متأملاً وباحثًا متشككًا ليس إلا. ومن ثم فإن تهمة العداوة للمرأة الموجهة إلى يوريبيديس جاءت نتيجة لمخالفته العادات والتقاليد السائدة فى المجتمع الأثينى آنذاك، والتى لا تنظر بعين الرضا إلى المرأة التى تجرى سيرتها على ألسنة الرجال قدحًا أو حتى مدحًا.

ويستطيع الباحث المدقق لو قرأ مسرحيات يوريبيديس بعناية أن يضع يده على ملامح صورة مشرقة ومشرفة للزوجة الوفية. يرسمها الشاعر بكلمات صريحة على لسان أندروماخى فى «الطرواديات» (أبيات ٦٤٧ - ٦٥٦) إذ تقول :

«سواء أكان هناك ما يؤخذ على الزوجة أم لا، فإن مجرد تغيبها عن البيت يجلب فى إثره سمعة سيئة. وهكذا فإننى تخليت عن أية رغبة فى فعل ذلك. وبقيت دائمًا فى بيتى. كما لم أسمح لدى بالنميمة الخبيثة التى تعشقها النساء، وإنما رضيت أن يكون لى عقل راجح لا يحكى إلا الحكاية الصادقة، واحتفظت بلسانى صامتًا وبعينى خفيضة أمام زوجى، وكنت أعى جيدًا متى يجوز لى أن أغلب زوجى ومتى ينبغى على أن أخضع له وهو يغلبنى».

وفى مسرحية «أندروماخى» (بيت ٢٠٦ وما يليه) تقول هذه البطلة مخاطبة هيرميونى الزوجة الفاشلة :

«إنها ليست عقاقيرى السحرية التى تجعل زوجك يكرهك، بل إنه لفشلك أنت فى أن تثبتى انك عون له. هنا يكمن سر الحب الوحيد. لا . . . ليس الجمال يا سيدتى، بل هى التصرفات الفاضلة التى تكسب قلوب أزواجنا».

وفى مسرحية «إفيجينيا فى أوليس» (بيت ٧٤٩ - ٧٥٠) وعلى لسان اجاممنون يوجز يوريبيديس رأيه فى المرأة ولا سيا كزوجة بالقول التالى :

«على الرجل العاقل أن يؤوى فى بيته زوجة نافعة وطيبة، وإلا فعليه ان لا يتزوج قط».

صفوة القول إننا لا نقبل إتهام يوريبيديس بعداوة المرأة، لا لشىء إلا لأنه حلل شخصيتها تحليلاً دقيقًا، وأوضح نقاط الضعف فيها. لأنه فى مقابل هذه الصورة السلبية رسم صورة أخرى إيجابية للمرأة الذكية والزوجة الفاضلة الوفية.

بيد أنه لم يكن غريبًا أن يتهم يوريبيديس فى عصره بمختلف الإتهامات، وأن يكون هذا الشاعر المفكر والفيلسوف المتشكك موضع الريبة والإنتقاد من قبل

مواطنيه الأثينيين، لأنه كان يسبق عصره بمراحل كثيرة. فلم يكن على وئام وإنسجام مع معاصريه، لأنه كان تقدميًا ثوريًا فى آرائه، متمردًا فى كتاباته. ولذلك لم يفز بالجائزة الأولى فى المباريات المسرحية كثيرًا، بل إن رائعته «ميديا» لم تفز حين عرضت إلا بالجائزة الثالثة أى فشلت فشلاً ذريعًا. ومما يخفف من دهشتنا أن نفس المصير كانت قد لاقته رائعة سوفوكليس «أوديب ملكًا». ويبدو أن الروائع لا تحظى حتمًا أو دومًا بالتقدير المناسب ساعة ظهورها وبين معاصريها الذين يتركون مهمة هذا التقييم الموضوعى للأجيال التالية. ولقد هاجم شعراء الكوميديا - وعلى رأسهم أريستوفانيس - يوريبيديس هجومًا لا هوادة فيه. ويمكن أن نلاحظ ذلك فى مسرحية «الضفادع» على سبيل المثال. ولكن العصور التالية كانت تميل إلى يوريبيديس وتفضله على الشاعرين التراجيديين الآخرين أيسخولوس وسوفوكليس. ومما يحكى فى هذا الصدد أن الأثينيين المسجونين فى صقلية إستطاعوا بفضل إنشاد بعض أشعار يوريبيديس أن يحصلوا على إمتيازات خاصة من سجانهم! هذا وقد إتكأ الشاعر الفيلسوف الرومانى سينيكا على يوريبيديس أكثر من الشاعرين الآخرين. وبذلك شق يوريبيديس - أى عبر تراجيديات سينيكا - طريقه إلى مسرح عصر النهضة والعصور الحديثة[١٠٢] سابقًا فى ذلك زميليه الآخرين. ولا أدل على شيوع مسرح يوريبيديس من أن النصوص التى بقيت لنا منه تفوق عدد ما وصل من نتاج المؤلفين الأثينيين الآخرين مجتمعين.[١٠٣]

حقًا لقد أثارت التجديدات التى أدخلها يوريبيديس على شكل ومضمون التراجيديا الإغريقية الشكوك وعدم الرضا فى بداية الأمر، فإعتبره معاصروه المتسبب فى إنهيار الفن التراجيدى. وإنقلبت الموازين وتبدلت المعايير فصار يوريبيديس إبان العصر الهيللنستى - أى بعد حوالى عام ٣٠٠ حتى نهاية القرن الأول - هو أفضل الشعراء التراجيديين. ومنذ ذلك الحين أصبح يوريبيديس فى المقدمة من حيث الشيوع والذيوع، وإن لم يخل الأمر من فترات هبوط وصعود فى شعبيته بين الحين والآخر. حتى أنه كان يعتبر أحيانًا رجلاً سيئًا ضل طريقه فى الحياة، فإنشغل بنظم الشعر التراجيدى وما كان ينبغى له أن يفعل ذلك. ولا شك أن هذا التيار الإنتقادى العنيف الذى يصحو أحيانًا ويخبو فى غالب الأحيان هو من تأثير هجمة

أريستوفانيس الشرسة على يوريبيديس فى « الضفادع » بصفة خاصة. وإن كان البعض يعزو ذلك إلى القول بأن مسرحيات يوريبيديس التى وصلت إلى أيدينا ليست كلها من أعماله الممتازة. فهى وإن كانت تفوق فى العدد مجموع ما وصلنا من نتاج الشاعرين الآخرين، أيسخولوس وسوفوكليس، إلا أن مسرحياتهما الباقية هى أفضل ما أبدعا. فكأن القدر والتاريخ كانا يقفان بالمرصاد ليوريبيديس! ومن اليسير علينا أن نوضح عدم دقة أو وجاهة هذا الرأى الساذج. فنحن فى الواقع لا نعرف عن يقين طبيعة المسرحيات المفقودة من إنتاج هؤلاء الثلاثة جميعًا، فكيف نؤكد أن ما وصلنا هو أسوأ أو أفضل مما لم يصلنا؟

ومن أهم الإنتقادات المسلطة على يوريبيديس أنه أفسد التراجيديا وأفقدها رونقها وجمالها بما أدخله عليها من واقعية حطمت الهالة الأسطورية لأبطاله وشخصياته. ومما لا شك فيه أن هذه التهمة الباطلة تستند على شيء طفيف من الصحة، وهو أمر باعد بين الشاعر وأهل عصره الذين كانوا يقدسون أبطال الأساطير، والذين كانوا قد شاهدوا أبطال أيسخولوس وسوفوكليس ذوى العظمة والأبهة. ولكن هذه التهمة نفسها التى تباعد بين يوريبيديس وعصره تقربه إلى نفوس الأجيال التالية، بل وإلينا نحن المحدثين الذين بالطبع لم نعد نشعر بأية قدسية تجاه الأبطال الأسطوريين. ولعل فى ذلك ما يمكننا من تقدير مدى جرأة يوريبيديس المتمرد على معتقدات زمانه. وجدير بالذكر أن الواقعية الملموسة فى مسرحياته ليست واقعية فوتوغرافية، ولكنها ذات طابع شعرى خيالى كتلك الواقعية التى ظهرت إبان العصر الإليزابيثى فى إنجلترا. وإن كانت واقعية يوريبيديس الشاعر الإغريق أكثر صقلًا وأعمق فنًا.

ومن أبرز الإنتقادات التى عانى منها يوريبيديس القول بأنه أظهر شخصياته أكثر تشبعًا بالشر مما هم عليه فى الأساطير، أو حتى أكثر مما تقتضى الواقعية الفنية. وقيل أيضًا إنه سلط الأضواء الساطعة على الجانب الوضيع للنفس البشرية. وما أسهل الرد على مثل هذه الإنتقادات، ويكفى أن نذكر أصحابها بأن يوريبيديس الذى قدم على المسرح شخصيات شريرة مثل ليكوس فى « هرقل مجنونًا » ومينيلاوس فى « هيلينى »، هو نفسه الذى أبدع فى رسم شخصية الزوجة الوفية النادرة

الكيستيس فى المسرحية المسماة بإسمها. وهو أيضًا الذى يقدم هرقل فى مسرحية «هرقل مجنونًا» بطلًا ذا عظمة وفضيلة لا ينكرهما ناكر عنيد. بل إن شخصيات يوريبيديس الشريرة ليست كلها من الشر الخالص. فياسون على سبيل المثال فى مسرحية «ميديا»، ذلك الرجل الذى أنكر الجميل وغرق فى أنانيته المرذولة أظهر حنانًا أبويًا لا نظير له وحزنًا بالغًا ينفطر له القلب فى المشهد الأخير للمسرحية بعد قتل ولديه. ولا شك أن هذا المشهد يكسب لياسون بعض العطف ويسترد له شيئًا من الحب، فهو على أقل تقدير ليس إنسانًا شريرًا أو كريهًا تمامًا. ونفس ميديا، تلك المرأة الغيور التى قتلت ولديها بيديها وبسبب الحب ليست أيضًا خالية من المشاعر النبيلة. ويكفى أن نتذكر أنها فى الأساس المرأة التى ضحت منذ البداية بكل شىء من أجل حب زوجها. فهذا أمر يضمن لها تعاطفنا من اللحظة الأولى. صفوة القول إن يوريبيديس يمازج ويزاوج بين الخير والشر، الحب والكراهية، النبل والخسة وهو يرسم شخصيات مسرحياته، وذلك طبيعى لأنه من أبجديات الفن التراجيدى السليم.

وقديمًا قال أريستوفانيس إن تركيز يوريبيديس على العاطفة الجنسية فى مسرحياته أمر لا يتفق مع وقار الفن التراجيدى. ولحسن حظ يوريبيديس أننا لا يمكن أن نقبل آراء أريستوفانيس هذه ولو تبنينا مقاييس ومعايير أثينا القرن الخامس نفسها. لأن إتهام أريستوفانيس لزميله يوريبيديس بإختيار «أساطير الحب الشاذ» وكذا «النساء الزانيات» و«الزيجات غير المقدسة» عن عمد هو إتهام مرفوض لسبب بسيط جدًا وهو أنه ليس هناك أكثر شذوذًا فى الأساطير من أسطورة أوديب الذى قتل أباه وتزوج أمه. ومن معطيات هذه الأسطورة خلق سوفوكليس رائعته - بل رائعة العقل البشرى كما يرى البعض - «أوديب ملكًا». أما أولئك الذين لا زالوا ينتقدون يوريبيديس لأنه يتناول دراسة العواطف الجنسية الحادة عند بعض النساء، فعليهم أن يغمضوا أعينهم وهم يطالعون معظم النتاج الروائى والشعرى والمسرحى والتلفزيونى والسينمائى السائد فى أيامنا هذه. وليست هناك بين شخصيات يوريبيديس النسائية من هى أكثر حدة وشذوذًا من فايدرا فى مسرحية «هيبوليتوس»، ولكن يوريبيديس من بداية المسرحية يوضح لمشاهديه وقرائه أن فايدرا وقعت ضحية

تصارع الآلهة، فهم الذين أصابوها بهذه الحب الشاذ تجاه إبن زوجها ولقد قاومت بشدة وفشلت. وكانت المربية هى التى كشفت أمرها، وفى النهاية إنتحرت فايدرا هربًا من الخزى والعار وفى ذلك تطهير لها ولسيرتها. ولكننا على أية حال لن نستطيع أن نرى مقدار ما بذله يوريبيديس من جهد ليبرر سلوك فايدرا أخلاقيًا ودراميًا إلا إذا قارنا هذه المسرحية بمسرحية سينيكا التى بها يقلد ويعارض هذا الشاعر الفيلسوف الرومانى الأنموذج الإغريقى أى مسرحية يوريبيديس. فلقد أصبحت فايدرا عند سينيكا إمرأة فاجرة منحلة لا تتردد فى السير على طريق الرذيلة ولا تقاوم فى إصرار إغواء شيطان الحب[١٠٤].

وكما سبق أن ألمحنا فإن تأثير يوريبيديس على المسرح الأوربى منذ عصر النهضة يفوق تأثير أى شاعر تراجيدى إغريقى آخر. ولا يتسع المجال للدخول فى تفاصيل هذا الموضوع ونشير فقط إلى تأثيرات يوريبيديس على ميلتون وراسين. ولقد كتب الأخير ثلاث مسرحيات مستوحاة من يوريبيديس وهى «أندروماك» و«إفيجينى» و«فيدر». كما أثارت مسرحية يوريبيديس «ميديا» شاعرية بايرون. أما أعظم شعراء ألمانيا قاطبة أى جوته فقد كتب «هيلينا» و«إفيجينى» مستلهمًا يوريبيديس وفنه. وجوته هذا هو القائل إن كل الذين ينكرون عظمة يوريبيديس ليسوا إلا بؤساء يرثى لهم بسبب عجزهم عن إستيعاب سر عظمته، أو هم دجالون لا ضمير لهم يريدون بهجومهم عليه أن يضخموا فى ذواتهم. وليس بوسعنا إلا أن نعترف لهم بأن هذا الهجوم من جانبهم قد نجح فعلاً فى أن نعطيهم حجمًا أكبر بكثير مما يستحقون فى الواقع!

وجدير بالتنويه أن شعراء الثالوث التراجيدى الخالد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس قد تعاصروا، ولكنهم بشخوصهم وطبيعة فن كل منهم ينتمون إلى ثلاثة أجيال مختلفة. حتى أن ناقدًا مرموقًا مثل كيتو وصل به الإقتناع بذلك الإختلاف فيما بين الشعراء الثلاث إلى حد أنه إقترح تسمية مسرح أيسخولوس بالتراجيديا القديمة ومسرح سوفوكليس بالتراجيديا الوسطى أما مسرح يوريبيديس فقد سماه بالتراجيديا الحديثة[١٠٥]. وذلك على نسق مراحل الكوميديا الثلاث.

الفصل الثالث

الكوميديا
بين الميلاد السياسى والإستغراق الذاتى

١ - أريستوفانيس من الكوميديا القديمة إلى الوسطى

لم يحدد التقسيم السكندرى إلى كوميديا أتيكية «قديمة» وكوميديا «وسطى» و«حديثة» سنة معينة تفصل بين كل فترة وأخرى، فهو تقسيم يقوم على أساس التطور الذى طرأ على شكل ومضمون الكوميديات. بيد أن بعض النحاة المتأخرين قالوا إن الكوميديا الوسطى تقع فى الفترة بين عامى ٤٠٤ و٣٣٨ (أو ٣٣٦ أو ٣٢١). ومن المستحسن أن نحدد فترة الكوميديا القديمة بالفترة الواقعة بين القرن الخامس وأوائل الرابع. وهكذا نلاحظ تداخل تواريخ الفترتين وهو حال التاريخ الأدبى بصفة عامة، إذ لا يعترف بالفواصل القاطعة المانعة. بدأت الكوميديا القديمة إذن قبل منتصف القرن الخامس بالشاعرين الأثينيين كراتينوس (حوالى ٥٢٠ - حوالى ٤٢٣)، وكراتيس الذى فاز بأول جائزة فى المباريات المسرحية عام ٤٥٠. وتتميز الكوميديا الوسطى بإنحسار دور الجوقة وإختفاء البراباسيس أى الخطاب المباشر (أنظر فيما يلى). وبدلاً من أن تساهم أغانى الجوقة فى تطوير الحدث الدرامى كما كان يحدث فى الكوميديا القديمة التى سنتحدث عنها بالتفصيل بعد قليل، أصبحت هذه الأغانى فى الكوميديا الوسطى والحديثة بمثابة فواصل (embolima) بين المناظر. وبلغ الأمر إلى حد أن المتأخرين إكتفوا بوضع كلمة الجوقة (chorou) مكان هذه الأغانى، تاركين للقائمين على عرض كل مسرحية مهمة وضع الأغانى التى تروق لهم. ويضاف إلى هذه التغييرات الشكلية تغييرات أخرى فى المضمون، إذ أن

التلميح (hyponoia) حل محل النقد الصريح والهجاء علانية. وتخلت الموضوعات السياسية عن مكان الصدارة للموضوعات الأدبية والفلسفية والأسطورية. وتعد الكوميديا الوسطى مرحلة تحول وإنتقال إلى الكوميديا الحديثة التى تنتمى إلى الشطر الأخير من القرن الرابع. وهى تصور حياة المجتمع الهيللينستى المختلف تماماً عن مجتمع «البوليس» (Polis) أى «المدينة - الدولة» أو «دولة المدينة» إبان العصر الكلاسيكى.

أما إذا أردنا أن ندلل على مدى صحة القول بأن الكوميديا القديمة كانت مرآة عصرها فإننا نورد ما يحكى. أى أن طاغية سيراكوساى (سراقوصة) ديونيسيوس الأول (٤٣٠ - ٣٦٧ تقريباً) أراد ذات مرة أن يعرف كل شىء عن النظام الأثينى شعباً وحكومة، فطلب من أفلاطون أن يمده بالمعلومات الضرورية، فما كان من الأخير إلا أن أرسل إليه مسرحيات أريستوفانيس. فالكوميديا القديمة، رغم نكاتها التقليدية وأسلوبها الساخر ونقدها الكاريكاتيرى السافر، تصور ظروف العصر والمجتمع الذى نشأت فيه، فهى مستوحاة من مشاكل أثينا إبان الحروب البلوبونيسية وما بعدها. وخلف الشخصيات الماجنة والأقنعة الكوميدية غريبة الشكل والمواقف المضحكة والمصطلح اللغوى التقليدى أو المألوف وتفنن الشاعر الفذ تكمن صورة حية مرسومة بالألوان الطبيعية لحقائق الوضع الأثينى. وهى صورة فريدة لم تتكرر فى أى زمان أو مكان آخر. وجدير بالذكر أن الكوميديا القديمة لا تستمد موضوعاتها من الأساطير، ومن ثم تتميز على التراجيديا بإتساع المجال أمامها لمعالجة الأحداث المعاصرة معالجة مباشرة متأنية، بدلاً من الإشارة المتعجلة أو العبارة الرمزية الموجزة. نعم فلقد حاول شعراء الكوميديا علاج بعض الأمراض الإجتماعية كشغف الأثينيين الشديد بإقامة الدعاوى القضائية والإختلاف إلى المحاكم. بل لقد أصبح المسرح الكوميدى نفسه منصة يستدعى إليها السياسيون وتمثل القضايا السياسية والإتجاهات الفكرية ذاتها، لا من باب السخرية والتندر فحسب بل من أجل المناقشة والتحاور، الذى شارك فيه الشاعر والممثلون والجوقة من ناحية والمحكمون والجمهور من ناحية أخرى. ولقد كان هذا الجمهور متقلب المزاج، يتموج بين التصفيق الحاد والصفير المستهجن والضحك الباسم والمقاطعة الفظة المثيرة للشغب والضجيج.

على أننا فى الكوميديا القديمة نجد الشخصيات والأحداث غير حقيقيين أو فوق الحقيقة، أى بعبارة أخرى لا يمكن تصور وجودهما الفعلى. ولكن الأساس الذى تقوم عليه الأمور أو الذى نشأت منه المواقف الكوميدية ما هو إلا « الواقع الفعلى » نفسه أى الحياة السياسية والإجتماعية فى أثينا. ولعل هذا التناقض العجيب بداخل مضمون الكوميديا القديمة من أكثر الأشياء التى تدهشنا وتشدنا إليها بقوة. ونعنى المزج بين أقصى الحقيقة واللاحقيق، والجمع بين الحياة الواقعية الملموسة وخيال الحكايات الخرافية. وعلى ما بين هذين العنصرين من تناقض إلا أنهما عند أريستوفانيس يمثلان إلتقاء رومانتيكيا بين سمتين جوهريتين فى فن شاعر الكوميديا. فتريجايوس فى مسرحية « السلام » (عام ٤٢١) يمتطى صهوة خنفساء عملاقة متجهًا بها إلى الفضاء لكى يحضر ربة السلام من السماء. ولكنه فى إطار هذه الصورة المفرطة فى الخيال لا ينتمى إلى عالم الأساطير، وإنما هو فى المسرحية أولاً وأخيرًا رب أسرة (paterfamilias) بسيط وصاحب مزرعة كروم، أى أنه جزء حى من الواقع الأثينى المعاصر للشاعر. ويقال نفس الشىء عن ظهور الجوقة المفاجئ فى السماء بمسرحية « الطيور » (عام ٤١٤)، حيث لا يعرف الشاعر نفسه ولا جمهوره كيف إنتقلت إلى هناك وبأية معجزة ! وفى الحقيقة فإن « مدينة الطيور » تعد تجسيدًا ملموسًا لعالم أريستوفانيس المفرط فى الخيال ولكن البشر الذين تصادفهم هناك هم أنفسهم الأثينيون بكل مشاكلهم وأنماط سلوكهم وملامح شخصياتهم. وهكذا نجد فى كل مسرحيات الشاعر مزجًا فريدًا بين الواقعية المحسوسة واللاواقعية المسرفة فى الوهم والخيال، وتزواجا بين الحقيقة وضدها وذلك فى صورة واحدة متجانسة الأشكال ومنسجمة الألوان والظلال.

وهذا يعنى أن الكوميديا الأثينية القديمة تعطى لنا صورتين لحياة المجتمع الأثينى إحداهما خيالية مصطنعة تهدف إلى خلق الجو الكوميدى وتصور الأمور فى حال أسوأ مما هى فى الواقع (in deteriorem). والأخرى هى الصورة البسيطة التلقائية التى لم يعمد المؤلف إلى رسم خطوطها، ولذا فهى أقرب ما تكون إلى الحقيقة الواقعية، لأنها ليست إلا إنعكاسا للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة. ولكن الشاعر بعبقريته الكوميدية الفذة إستطاع أن يربط بين خطوط الصورتين ويوحد بين الواقعى

وغير الواقعى فيهما، بحيث أن المحصلة النهائية هى صورة واحدة للمجتمع الأثينى، ولكنها صورة فريدة لا يصح أن نطلق عليها إسمًا سوى «الصورة الأريستوفانية للحياة الأثينية».

وهذه الخاصية التى تتميز بها مسرحيات أريستوفانيس من شأنها أن تلقى أعباء جديدة على عاتق نقاد ودارسى هذا الشاعر عندما يشرعون فى قراءة أو تفسير أية فقرة منه، إذ يصعب فى الغالب تحديد أين تنتهى الحقيقة ومتى يبدأ الخيال وتنطلق سهام السخرية. وإذا كان سر فن أريستوفانيس يكمن فى مزجه لعنصرين متناقضين فى إطار صورة واحدة متجانسة، فإن ذلك قد أدى بدوره إلى أنه أصبح من المقبول والمقنع عند أريستوفانيس فقط أن نرى أناسًا لا قيمة واقعية لهم بيد أن بوسعهم قلب النظام الكونى رأسًا على عقب. فها هو بيثيتايروس فى مسرحية «الطيور» وها هى براكساجورا فى «برلمان النساء» من بسطاء النساس ولكنهما يزعمان أنهما مصلحا الكون، وأنهما يهدفان عن طريق جنونهما العبقرى إلى تغيير النظم السياسية والإجتماعية التقليدية الموروثة ويعتنقان أفكارًا طوباوية (مثالية) متطرفة. لقد كان على الشاعر الكوميدى أن يقف على أرض الواقع المألوف لدى جمهوره قبل أن ينطلق به محلقًا إلى ما هو غير مألوف أو واقعى أى فى عالم الخيال. وبذا بلغت الكوميديا القديمة على يد أريستوفانيس شأوا لم يكن ليدركه أى فن آخر من فنون الأدب الإغريقى.

وغنى عن القول أن حديثنا عن الكوميديا القديمة هو حديث عن فن أريستوفانيس والعكس صحيح أيضًا. لأنه فيما عدا الإحدى عشرة مسرحية التى وصلت إلى أيدينا كاملة من أعمال هذا الشاعر لم يصلنا من الكوميديا القديمة شىء يذكر سوى شذرات متناثرة. وهكذا يمكن القول بأن معلوماتنا عن الكوميديا القديمة ليست كاملة، فهى تقوم على ما يرد هنا أو هناك لدى الكتاب القدامى المعاصرين أو اللاحقين لها. فمنهم نعرف على سبيل المثال أن بعض الكوميديات لم تكن كما هو الحال فى مسرحيات أريستوفانيس ذات طابع سياسى. ويبدو أن الشاعر كراتيس - سالف الذكر - هو خالق الكوميديا القائمة على موضوعات شخصية خاصة أو قصص خيالية بحتة، ونهج نهجه الشاعر فيريكراتيس (كسب أول جوائزه فيما بين

عامى ٤٤٠ و٤٣٠) وآخرون. بيد أن معظم أقطاب الكوميديا القديمة وروادها كانوا شعراء سياسيين بالدرجة الأولى. ونعنى بصفة خاصة الثالوث الكوميدى الخالد كراتينوس - الذى سبق أن أشرنا إليه - إيوبوليس (حوالى ٤٤٦ - ٤١١) وأريستوفانيس.

كان على الشاعر الكوميدى - السياسى - أن يكون متجاوبًا مع الأحداث المعاصرة، مما حتم عليه أن يضيف إلى النص المسرحى أو يحذف منه ويعدل فيه حتى اللحظات الأخيرة قبل العرض مباشرة إذا إقتضت الظروف. ذلك أن موضوعات الكوميديا القديمة مستمدة من الحياة الإجتماعية وآثار الحرب والهزيمة وحركات التغيير الإجتماعى والفكرى ومشكلة الزعامة السياسية. ولقد واجه الشاعر السياسى القديم بعض المخاطر والمحاذير وهو يتعرض بالنقد للحكام والقادة، وهى مخاطر ومحاذير واجهت أريستوفانيس الشاعر الشاب عندما قدم مسرحية «البابليون» (عام ٤٢٦) فأقيمت عليه دعوى القذف ووجهت إليه التهمة أمام «مجلس الشعب» على يد كليون الزعيم السياسى (أنظر فيما يلى)، الذى إدعى أن الشاعر قد عاب فى الحكام وأساء إلى الدولة فى حضرة الأجانب من الحلفاء الذين شاهدوا هذا العرض المسرحى. ولكن الشاعر عاود الهجوم على كليون بعنف أشد بعد ذلك فى مسرحية «الفرسان» (٤٢٤)، التى لا بد وأن كليون نفسه قد شاهدها متخذًا مقعده فى الصف الأول من المسرح، والذى كان يخصص لعلية القوم والمكرمين من أبناء المدينة وضيوفها. وفى هذه المسرحية يصور الشاعر الشعب الأثينى تحت زعامة كليون كرجل عجوز أبله وخرف. ونحن نعرف أن الأثينيين لم يكونوا ليسمحوا لشعراء الكوميديا بالسخرية من الشعب ولا بالإساءة إليه بأى شكل من الأشكال، لكنهم كانوا لا يرون غضاضة فى أن تستهدف السخرية الأفراد. ومن الملاحظ مع ذلك أن حرية شعراء الكوميديا فى النقد السياسى لم تكن مطلقة بغير حدود. ومن الغريب أن بريكليس العظيم رمز الديموقراطية الأثينية كان أول من فرض نوعًا من «الرقابة» عام ٤٤٠. وذلك عقب أحداث ثورة أهالى جزيرة ساموس الخطيرة [١٠٦]. وفى عام ٤١٥ حاول شخص آخر يدعى سيراكوسيوس (؟) أن يعيد الكرة[١٠٧]. ومن جهة أخرى فإن سلوك كليون سالف الذكر يوضح أنه كان بوسع أحد المواطنين أو أى

عضو من أعضاء «مجلس الشعب» أن يوجه الإتهام إلى أى شاعر كوميدى بحجة الإضرار بالمصلحة العامة وكان بمقدوره أن يستدعيه أمام القضاء. هذا وقد جرت محاولات عدة لإصدار تشريعات تهدف إلى الحد من الهجوم على الأشخاص بالإسم (onomasti komodein)، كما يحدث على سبيل المثال فى مسرحية «السحب» عندما يهاجم أريستوفانيس سقراط الفيلسوف، وفى مسرحية «النساء فى أعياد الثيسموفوريا» التى فيها يهاجم شاعر التراجيديا المعروف يوريبيديس.

ومع ذلك فإن مثل هذه الحالات الإستثنائية تؤكد القاعدة العامة أى الحرية الكبيرة التى تمتع بها الشعراء الكوميديون. فلم يحدث فى أى مكان غير أثينا ولا فى أى عصر سوى عصرها الذهبى أن هاجم الشعراء الكوميديون وسخروا علانية من بعض القادة السياسيين مباشرة وبالإسم. ولا يرجع السبب فى ذلك إلى إتساع أفق الأثينيين وتمتع المجتمع الأثينى بروح السخرية والدعابة فحسب، وإنما لأن الكوميديا أيضًا كانت تشكل جزءًا لا يتجزأ من حياة وتكوين الشعب الأثينى نفسه. ولذلك فإن الدعوى التى يقال أن كليون أقامها على أريستوفانيس إستندت إلى أساس وجود أجانب من الحلفاء المتفرجين على العرض المسرحى الذى سخر فيه الشاعر من النظام السياسى الأثينى. لقد كان جمهور المتفرجين من الشعب الأثينى يتكون من نفس الأفراد الذين يشكلون «مجلس الشعب». ولا مراء فى أنه قد شهد المباريات المسرحية أحيانًا - ولا سيما تلك التى تقام إبان مهرجانات ديونيسوس الكبرى - بعض الأجانب من الحلفاء وغيرهم من الزوار. ولكنهم فى مجموعهم كانوا قلة تذوب وسط الآلاف العديدة من الأثينيين أهل المدينة الأصليين.

يرجع أصل الكوميديا كما هو واضح من إسمها (الذى يجمع بين كلمة «كوموس» komos بمعنى «إحتفال أو موكب ريفى صاخب ومعربد» وكلمة «أودى» ode بمعنى «أغنية») إلى الأغانى والرقصات التى كانت تؤدى فى أنحاء الريف الإغريقى إبان موسم الحصاد، ولا سيما قطف الأعناب المرتبط بعبادة ديونيسوس إله الخمر. وهكذا لقد نشأ هذا الفن المسرحى من إحتفالات دينية شعبية تشترك فيها جميع الطبقات والفئات فهو إذن جزء لا يتجزأ من الحياة فى دولة المدينة. ولقد لعب هذا العنصر - أى شعبية هذا الفن - دورًا أساسيًا فى تشكيل الكوميديا

وتطورها. فغالبًا ما يشير الحوار فى إحدى الكوميديات أو أغنية الجوقة فى أخرى إلى المتفرجين كطرف يشارك فى الأحداث. وبعبارة أخرى كان لجمهور النظارة دور مهم فى رسم خطوط الحدث الدرامى فى الكوميديا، لأنه من أجل هذا الجمهور كان الشاعر يحاول جاهدًا شرح وتفسير بعض الأمور الغامضة لتقريبها من أذهان الأفراد العاديين وعامة الشعب. وكان جمهور المتفرجين مع ذلك يظهر فى الكوميديا الإغريقية أحيانًا على أنه الطرف الأكثر ذكاء من الممثلين فيأتى رأيهم ليحسم الخلافات، إذ يعرفون أمور الدنيا على نحو أفضل من أفراد الجوقة الذين يقفون أحيانًا فى ذهول كالبلهاء. وإذا كان اللوم قد وجه أحيانًا إلى يوريبيديس لتقديمه نماذج من الحياة الشعبية، فإن مثل هذا النقد لا يمكن توجيهه إلى الشاعر الكوميدى لأن فنه ليس إلا قطعة من الحياة الشعبية نفسها. وإذا أردنا أن نضرب أمثلة على إشتراك جمهور النظارة فى الحدث الكوميدى فلدينا الكثير. هاك عجوز شمطاء تشكو مر الشكوى من أنهم يسخرون منها أمام هذا الحشد الغفير - أى الجمهور (راجع « الفرسان » بيت ١٣١٦ وما يليه و« بلوتوس » ١٠٦١ وما يليه). وتسأل الجوقة بائع السجق « أترى هذا الجمهور فوق المقاعد؟ ستصبح سيد هؤلاء جميعًا » (« الفرسان » ١٦٣ وما يليه). ويتبارى منطق الحق ومنطق الباطل فى مناظرة - أو مساجلة - أدبية عنيفة أمام جمهور المتفرجين (« السحب » ٨٨٩ وما يليه) بهدف إشراك هذا الجمهور فى الحكم على السوفسطائيين.

ونتيجة للتنافس المحتدم بين شعراء الكوميديا الذين يقدمون أعمالهم للعرض فى مباريات مسرحية نجد عادة مدح الذات شائعة فى المسرحيات الكوميدية التى وصلت أيدينا. وللسبب نفسه نجد أيضا عادة التهجم على الشعراء المتنافسين والتملق أو التودد إلى المحكمين. ولم تظهر هذه العناصر كلها إلا لأنها كانت محببة إلى قلوب جماهير المتفرجين، الذين أصروا على وجود مثل هذه الإشارات الشخصية والأدبية فى الكوميديا. وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على مدى إهتمام الجمهور بالشاعر والمباريات المسرحية والممثلين، وعلى مدى تورطه فى العملية المسرحية برمتها. لقد كان الشاعر واحدا من الشعب وكان الفن المسرحى من شأن كل فرد من أفراد المجتمع الأثينى كله لأنه جزء من حياة المدينة.

كان الشاعر يطلق نكاته «وقفشاته» على بعض المتفرجين، وربما ينتقى بعض شخصيات الجمهور قبيحى الشكل أو المشوهين ليكون موضوع السخرية ومثار الضحك. فهذه «عجوز شمطاء كانت أضحوكة الثلاثة عشر ألف متفرج» («بلوتوس» ١٠٨٢ وما يليه). وكثيرا ما يوجه الشاعر نقده للجمهور نفسه كأن يقول: «إنى أعرف بعض الأصدقاء الذين يصوتون فى سرعة بلهاء وهم يجهلون أثر ما يتخذون من قرارات» («برلمان النساء» ٧٩٧ وما يليه). حقا إن التملق كان من نصيب أفراد الجمهور فى بعض الأحيان. بيد أن هناك فقرات لا نعرف إن كانت تعنى مدحا أو قدحا كتلك الشذرة (رقم ٣٢٣) التى يقول فيها كراتينوس «هلم أيها الجمهور يا من لا تضحكون للفكاهات فور سماعها وإنما تنتظرون إلى اليوم التالى! أنعم ياخير من حُكِّم فى فنى! ولدتكم أمهاتكم للهرج والمرج الذى تحدثونه فوق مقاعدكم». وفى شذرة أخرى مجهولة المؤلف يعتبر ناظمها ترك الحكم على جمال مسرحيته لتصفيق السوقة أمرا مشينا (شذرة ٥١٨). وقد يتحول الجمهور الساذج غير الواعى بقدرة قادر إلى جمهور ذكى حصيف الرأى إنه هو بالطبع صفق للشاعر وحكم لصالحه أى ليفوز بالجائزة («السحب» ٥١٨ وما يليه، «الفرسان» ٢٢٨ و ٢٣٣). ويصل الأمر ببعض الشعراء إلى حد أن يصوروا الجمهور «مشاهدا مثاليا» متوقد الذكاء ألمعيا، ثقيفا لقيفا، يلتقط النكات بسرعة، ويستوعب أعوص النوادر وأشد الإيحاءات إبهاما.

وبصفة عامة - كما سبق القول - يشبه تكوين جمهور الكوميديا الأتيكية القديمة تكوين «مجلس الشعب» الأثينى. ولذا نجد الشاعر الكوميدى يخاطب المتفرجين بنفس أساليب خطباء المجلس. ويبلغ التفاعل بين الشاعر والجمهور إلى حد أن الخطاب يتجه مباشرة من جانب الشاعر إلى جمهوره، إما على لسان الشخصيات أثناء الحوار أو فى أغانى الجوقة أو فى البراباسيس. يُطلب إلى الجمهور فى كثير من الأحيان أن يصيخ السمع ويركز الإنتباه. ويؤخذ رأيه فى الشخصيات التى تمثل على المسرح وهل تروق له أم لا، وما إذا كان يرغب فى مشاركة «الطيور» - على سبيل المثال - حياة المتعة والإنطلاق. ويسأل كذلك أن يزود الخادم الذى يرعى خنفساء الروث بأنف مسدود («الفرسان» ٢٦ وما يليه، «الطيور» ٧٥٣ وما يليه،

«السلام» ٢٠ و ١٥٠ وما يليه). وتحث الجوقة المتفرجين على تأييد الشاعر الذى يقدم الجيد والجديد قولا وفكرا («الزنانير» ١٠٥١ وما يليه). وتأتى الدعوة التقليدية فى نهاية المسرحيات بأن يشارك الجمهور فى الوليمة العامة الصاخبة. وبالطبع فإن هذه الدعوة التى ترد فى كل المسرحيات - (راجع على سبيل المثال «السلام» ١١١٥ و ١٣٥٨ ومايليه، «برلمان النساء» ١١٤٠ وما يليه) - ينبغى الا تؤخذ مأخذ الجد! على أية حال فلقد نجح شعراء الكوميديا القديمة فى خلق جو تفاعل وإنسجام متبادل بين الجمهور والممثلين والجوقة، وهو ما يحلم بتحقيقه أتباع المسرح الملحمى فى أيامنا هذه إذ يدعون إلى تحطيم الحائط الرابع[١٠٨].

وتتكون المسرحية الأريستوفانية من ستة أجزاء هى :

١ - البرولوج (prologos) وهو الجزء الذى يسبق دخول الجوقة ويعرض فكرة وموضوع المسرحية.

٢ - البارودوس (parodos) أى أغنية الجوقة أثناء دخولها الأوركسترا، وهو المكان الدائرى المخصص لها بالمسرح وتؤدى فيه الأغانى الأخرى ولا تتركه إلا فى نهاية المسرحية.

٣ - الأجون (agon) أى «مناقشة جدلية» أو «مباراة كلامية» أو «مناظرة» بين فردين حول نقطة شائكة هى الموضوع الرئيسى أو محور المسرحية ككل. وتحتدم هذه المناقشة أحيانا وتصل إلى حد المشادة أو الإشتباك الكلامى، المضحك بالطبع.

٤ - البراباسيس (parabasis) وهو الجزء الذى فيه «تتقدم الجوقة إلى الأمام» أو «تأخذ جانبا» لتخاطب الجمهور مباشرة بإسم الشاعر. ولقد تطور هذا الجزء من الكوموس الأصلى حتى أصبح محور الكوميديا. وهو يقدم أوضح صورة لكسر الإيهام المسرحى وللإندماج الشامل بين الشاعر والفن الكوميدى من جهة والجمهور من جهة أخرى، أو بين الصالة والخشبة بلغة النقد المسرحى فى عصرنا. وجدير بالذكر أن البراباسيس قد تضاءل دوره فى الكوميديا رويدا رويدا حتى إختفى تماما فى الكوميديا الوسطى والحديثة كما سبق أن ألمحنا.

٥ - عدد من ما يمكن أن نسميه «الفصول» (epeisodia) وهى المشاهد

الحوارية التى تفصل كل منها عن الآخر أغانى الجوقة التى تؤدى فى الأوركسترا.

٦ - مشهد « الخروج » (exodos) أى الجزء الختامى.

ومن الملاحظ أن الحدث الدرامى فى الكوميديا القديمة يتضمن أحداثا خيالية، كما يلاحظ أن الشاعر لا يكترث بقيود الزمان أو وحدة المكان كما يحدث فى التراجيديا. فنجد المنظر يتغير بسهولة كبيرة دون أن ينجم عن ذلك بالضرورة إنكسار حاد فى سير الحدث الدرامى. وتكثر الإشارات إلى الجمهور والمسرح ومناسبة العرض. ونحن فى العادة أمام موقف خارق للطبيعة، كما يحدث مثلا فى مسرحية « السلام » حيث يطير تريجايوس إلى دار الآلهة فى السماء فوق ظهر خنفساء عملاقة من أجل تحرير ربة السلام من سجنها وإحضارها إلى الأرض. وهكذا تأتى الأحداث فى الكوميديا القديمة وكأنها ترجمة اللغة المجازية أو الرمزية إلى عمل درامى، أو كأنها تشخيص للتصورات الخيالية الشائعة فى أحداث مرئية وملموسة. وتتضمن هذه الأحداث مخلوقات غير طبيعية أى خرافية من كل لون وصنف، وفيها تتحادث الحيوانات والطيور والسحب كما يحدث فى « الحواديت » الشعبية. وتأتى نهاية الأحداث الكوميدية دائما مرحة، إذ تقام الولائم والإحتفالات الصاخبة، وذلك فيما عدا مسرحية « السحب » التى تنتهى بحرق مدرسة سقراط. وقد لا تكون النهاية الكوميدية عضوية التكوين، بمعنى أنها قد لا تنبع بالضرورة من الأحداث السابقة. وعندئذ تأتى هذه الإحتفالات الصاخبة كوسيلة يلجأ إليها الشاعر ليغرق السؤال « وماذا بعد؟ » فى ضوضاء الموسيقى والرقصات. أو ربما يهدف الشاعر إلى تنبيه المتفرجين إلى أن الهدف الأول والأخير من هذه العروض ليس إلا التسلية والتمتع فى أعياد ديونيسوس إله الخمر وواهب الملذات! وكأن أريستوفانيس يريد من جمهوره أن لا ينسى نفسه أو يفقد وعيه، فيذكره دائما بأنه إنما يجلس فى مسرح. وهذا بالضبط الأساس الذى تقوم عليه نظرية برتولد بريخت داعية المسرح الملحمى والتغريب فى القرن العشرين![١٠٩].

لا شىء على الإطلاق أكثر دلالة وأوضح برهانا على الجو الإجتماعى الصحى والحياة السياسية السليمة وإزدهار أثينا بصفة عامة فى منتصف القرن الخامس من الحرية شبه المطلقة التى تمتع بها شعراء الكوميديا القديمة. سخروا من كل شىء على

الأرض أو فى السماء، هاجموا القوانين، إنتقدوا سياسة الدولة وحملوا على زعمائها ولم ينج من لسانهم حتى الآلهة. ولا يسمح الناس - فى العادة - لشعرائهم بمثل هذه الحرية إلا إذا كانت الثقة تملأ قلوبهم. الثقة بأنفسهم وإيمانهم بنظامهم الجمهورى وحرية الفرد فى الجهر برأيه صراحة ودون أية مواربة فى ظل سيادة القانون وحمايته الظليلة. عندئذ يستطيع مواطنو مثل هذه الدولة أن ينتقدوا أنفسهم فى إطمئنان، وأن يسخروا من زعمائهم إذا ما إنحرفوا سواء فى حياتهم الخاصة أو سياستهم العامة. وكل ذلك حدث فى أثينا دون أن نسمع عن أية محاولة لتكميم الأفواه سواء فى أوقات السلم والإزدهار أو أوقات الحرب والإنكسار. ونرى فى ذلك الدليل الساطع والبرهان القاطع على مفهوم الحرية فى ظل النظام الأثينى السياسى - ديموقراطيا كان أم أوليجارخيا - إبان العصر الكلاسيكى. ومن هنا جاء قولنا بأن الكوميديا القديمة هى أوضح برهان على عظمة أثينا.

ورب سائل يسأل عن المؤلف الدرامى الذى إستطاع أن يعبر عن الشخصية الأثينية تعبيرا دقيقا بحيث يقال إن هذه الشخصية وجدت نفسها بصورة كاملة فى أعماله المسرحية أهو سوفوكليس أو أريستوفانيس؟ لا يسعنا إلا أن نجيب أنهما هما الإثنان معا، فكلاهما مكمل للآخر. مسرحيات الشاعر الأول من جهة هى التعبير التراجيدى الجاد عن أثينا القرن الخامس فى قمة إزدهارها. أما الثانى من جهة أخرى فهو لسانها الكوميدى الساخر إبان فترة بداية تآكلها حيث توالت عليها المحن والنكسات السياسية والعسكرية.

ولد أريستوفانيس حوالى عام ٤٤٥ إبان عصر بريكليس الذهبى حيث إستتب الأمن والسلام. وفى عام ٤٢٧ عرض هذا الشاعر، أولى مسرحياته وكان حينذاك قد إنتهى عصر السلام بنشوب الحروب البلوبونيسية عام ٤٣١. وأما عن العلاقة الوطيدة بين الشاعر والحياة الأدبية والسياسية فتنطق بها كل مسرحية من مسرحياته. وينبغى أن ننوه هنا بأنه من الخطأ أن نضع أريستوفانيس فى حزب من الأحزاب دون غيره.

الكوميديا السياسية ـ كالمعارضة ـ تقف دائما فى مواجهة الحكومة وواجبها أن تظهر نقاط ضعفها، اللهم إلا إذا كانت الكوميديا مجندة لخدمة أغراض النظام

الحاكم فعندئذ تهبط إلى مستوى الدعاية. وتقع أغلب كوميديات أريستوفانيس تاريخيا فى الفترة التى أصبح فيها البناء الديموقراطى الأثينى هشا متصدعا بسبب الحروب والأخطار الخارجية وظهور نقاط الضعف الداخلية الكامنة فى بنية هذه الديموقراطية نفسها. وهنا إستل أريستوفانيس من جعبته سهام السخرية الناقدة وصوبها إلى أهدافه. ولا يمكن لمراقب مدقق أن يعتبر أريستوفانيس عدوا للديموقراطية، ولكنه كان من عشاق القيم القديمة التى لا تقل أهميتها بالنسبة لتطور الشعوب عن أهمية القيم الجديدة التقدمية. ولم تسلم من لسان أريستوفانيس اللاذع أية طبقة من طبقات المجتمع أو أية طائفة من أصحاب المهن أو رجال الفكر وأرباب القلم. وتأتى هزيمة كليون فى مسرحية « الفرسان »، لا على يد رجل قوى ذى بأس ووقار، وإنما على يد أحد الأميين المتشككين الذى يهاجم كليون ويتغلب عليه فيما يعتز به الأخير، إذ كان أكثر منه خسة وضعة بحيث أمكنه أن يبزه فى أساليبه الملتوية. ولم يسقط ضحية لتعاليم سقراط السوفسطائية (هكذا يرى أريستوفانيس !) فى « السحب » سوى رجل غبى أبعد ما يكون عن الأمانة ويريد التملص من ديونه. وفى المباراة الكلامية التى تجرى فى نفس المسرحية بين منطق الحق ومنطق الباطل ينتصر الأخير. وفى « النساء فى أعياد الثيسموفوريا » ينتصر يوريبيديس فى النهاية ولكن بعد أن يسخر منه الشاعر طوال المسرحية. ويدور الصراع فى « الضفادع » بين أيسخولوس ويوريبيديس مما يضع الإله ديونيسوس نفسه فى موقف لا يحسد عليه، وقد يعجب المحدثون بإمرأة جريئة مثل ليسيستراتى فى المسرحية المسماة بإسمها، ولكن أريستوفانيس وجمهوره قد وجدا فيها بالقطع ما ينافى الطبيعة والعقل.

ويذكر علماء مدرسة الإسكندرية أربعا وأربعين مسرحية لأريستوفانيس. ولو أن بعضهم يرى أن أربعا منها ليست من يراع الشاعر نفسه وإنما هى منتحلة ونسبت إليه. ووصلنا إثنا وثلاثون عنوانا من هذه المسرحيات التى لم يصلنا منها كاملاً سوى إحدى عشر مسرحية يرجع الفضل فى بقائها إلى أنصار اللهجة الأتيكية القديمة الذين إعتبروا أسلوب أريستوفانيس أنق صورة لها. ولكى نتمكن من الربط بين تطور فن أريستوفانيس والحياة فى المجتمع الأثينى سنلق نظرة سريعة على بعض أعماله ولاسيما التى وصلت لنا نصوصها كاملة.

ومسرحية « المشتركون فى الوليمة » هى باكورة إنتاج أريستوفانيس وقدمت عام ٤٢٧ . وفيها نرى أبا وقد ربى ولديه بطريقتين مختلفتين، إذ بعث الأول إلى مدرسة جيدة تربى الناشئة بالطرق التربوية القديمة، وأرسل الآخر ليتدرب على فنون الكلام فى مدرسة عصرية من تلك المدارس التى بدأت تنتشر فى أثينا مؤخرا. وها هو الأب يراقب تأثير كل من المنهجين التربويين على ولديه وهما يتحاوران فى مساجلة قامت بينهما تحت ناظريه. ومن هذه المساجلة نعرف إلى أى مدى هبطت الطرق التعليمية الحديثة بمستوى الشباب الذى راح ضحيتها. وجدير بالذكر أن أريستوفانيس سيعود إلى معالجة هذا الموضوع فى مسرحية « السحب » و « الزنابير ».

وعرضت مسرحية الشاعر الثانية « البابليون » عام ٤٢٦ وفيها يهاجم أريستوفانيس الزعيم السياسى أو بالأحرى الديماجوجى (الغوغائى) كليون، ولقد تم عرض هذه المسرحية فى أعياد ديونيسوس الكبرى التى تحضرها وفود تمثل جميع الدويلات حليفات أثينا. ولما كان أفراد الجوقة فى هذه المسرحية يمثلون الحلفاء الذين كان عليهم حسب مقتضيات الأحداث أن يلبسوا أقنعة العبيد والأسرى، فإن ذلك قد أثار حفيظة الحاضرين من الحلفاء وزادهم إحساسا بالهوان والمرارة والنفور من السيطرة الأثينية المتسلطة. ونعلم من المؤرخ ثوكيديديس (٣٠، ٣٦) أن كليون كان قد طلب إصدار قرار بقتل أو إستعباد أهالى مدينة موتيليني (بجزيرة ساموس) بعد أن كان قد تم إخماد ثورتهم عام ٤٢٧. ولم يحل دون تنفيذ هذا القرار الطائش سوى تصميم بعض أعضاء « مجلس الشعب » الأكثر إتزانا وحكمة على إعادة النظر فيه مما أدى إلى العدول عنه فى النهاية بعد أيام قلائل من صدوره. وما كان من كليون ردا على هذا الهجوم الساخر فى « البابليون » إلا أن أقام دعوى على أريستوفانيس كما سبق أن ألمحنا. وهى دعوى لم يستهن الشاعر نفسه بخطورتها (« الأخارنيون » بيت ٣٣٧) وإن لم تنته إلى شئ على ما يبدو.

وللأسف لم تصل إلى أيدينا نصوص المسرحيتين السابقتين. أما أقدم مسرحية وصلتنا كاملة فهى « الأخارنيون » التى عرضت عام ٤٢٥ فى أعياد اللينايا ونالت الجائزة الأولى. كان الأثينيون قد عانوا طيلة ست سنوات من ويلات الحروب البلوبونيسية التى خربت أراضى أتيكا الزراعية فنقص الغذاء وتفشى الوباء وحلت

روح اليأس والقنوط بالأثينيين. والأخارنيون هم سكان «أخارناى» أحد أحياء أتيكا الواقع على سفوح جبل بارنيس إلى الشمال الغربى من أثينا. وكان أهل هذا الحى من أشد الأتيكيين معاناة بسبب هذه الحروب، إذ إكتسحت جيوش العدو الإسبرطى أراضيهم عدة مرات. وبطل هذه المسرحية هو داعية السلام ديكايوبوليس الذى يحمل إسمه معنى «العدالة». وهو فلاح أثينى جلس ينتظر إجتماع «مجلس الشعب» متحسرا على «أيام زمان» التى كان يسودها السلام والأمان. وهنا يظهر أحد أنصاف الآلهة كمبعوث من قبل العناية الإلهية لكى يتفاوض من أجل إقامة السلام مع إسبرطة، ولكنه لسوء الحظ لا يملك نفقات السفر إلى هناك. ويعرض ديكايوبوليس أن يمده بالنقود اللازمة شريطة أن تقتصر معاهدة السلام عليه وحده. وينجح نصف الإله فى عقد المعاهدة بالفعل ويتمكن من الإفلات بأعجوبة من قبضة الأخارنيين الذين غضبوا أشد الغضب لأن السلام لم يشملهم جميعا بظله الظليل. أما ديكايوبوليس فيحتفى بمعاهدة السلام إذ يقيم موكبا يضم إبنته وخدمه! ويدور نقاش حاد بين ديكايوبوليس وأعضاء الجوقة أى الأخارنيين حول قضية الحرب والسلام، وهو نقاش يشترك فيه لاماخوس القائد العسكرى. ويتعرض ديكايوبوليس للمحاكمة فيسمح له بإلقاء كلمة قبل صدور الحكم عليه. ولكنه يستعير من مسرحيات يوريبيديس ما يجعل خطبته أكثر تأثيرا وإقناعا، وينجح فعلا فى كسب تأييد الجوقة. وبعد البراباسيس ترد مناظر مختلفة تهدف إلى تصوير فوائد السلام الجمة.

وفى عام ٤٢٤ يقدم أريستوفانيس مسرحية «الفرسان» التى فازت بالجائزة الأولى فى اللينايا. ويهاجم الشاعر بهذه المسرحية كليون الزعيم الديماجوجى سالف الذكر والذى برز أيام الحروب البلوبونيسية ويعد من أكبر أنصار سياسة أثينا «الإمبريالية»، وبالتالى فهو داعية الحرب الذى كان يقف تحت شعار «الحرب برا وبحرا حتى تحقيق النصر فى النهاية». وكان كليون فى قمة نفوذه وقوته بعد إنتصاره العسكرى السريع وغير المتوقع على إسبرطة فى موقعة سفاكتيريا (أغسطس ٤٢٥). وفى المسرحية نجد ديموسثنس ونيكياس يمثلان صورة كاريكاتيرية للقواد الأثينيين، يقومان بدور سدنة ديموس (تشخيص «للشعب» الأثينى). وهما يسخران من كليون الذى يسميه الشاعر

« البافلاجونى »، ويصفه بأنه عبد وإبن دباغ جلود غنى ومحبوب ديموس (الشعب) الجديد، ومدلله لأنه يتزلف إليه بكل الوسائل. وتعلن النبوءات أن كليون سيفقد هذه الحظوة لدى ديموس يوما ما، لأن أحد باعة السجق وهو عبد مثله ولكنه يفوقه لؤما سيحتل مكانته هذه. وبالفعل يصل بائع السجق المنتظر ويعلم بما ينتظره من حظوة لدى ديموس وبتأييد الفرسان له ضد كليون. ويدخل الأخير مهددا ولكن جوقة الفرسان تصده وتضربه وتحث بائع السجق على الوقوف فى وجهه وتبدأ معركة حامية بينهما. وتدور بقية المسرحية حول المنافسة بين الرجلين الديماجوجيين لكسب رضى ديموس عن طريق التملق والرشوة تارة، وتفسير النبوءات والسخرية من بعضهما البعض تارة أخرى. تنتهى المنافسة بفوز بائع السجق الذى يتضح فى النهاية أن إسمه الحقيق هو أجوراكريتوس (المرموق فى السوق العامة). وظن كثير من النقاد المحدثين أن عددا من الفرسان النبلاء هم الذين كانوا يلعبون دور أفراد الجوقة، وأنهم كانوا يمتطون صهوة الجياد المطهمة ويقومون بمناورات فخمة وحركات رشيقة. حتى جاء إناء[١١٠] أثرى من الآوانى ذات الرسوم السوداء المكتشفة حديثا وقدم لنا صورة حية لمنظر الجوقة فى هذه المسرحية. وفيه نرى رجالا يلبسون أقنعة تمثل رؤوس الخيل ويحملون فوق ظهورهم رجالا آخرين هم الفرسان. وهكذا خيب أريستوفانيس ظن كل النقاد بإستخدامه تقنية التنكر والرمز بدلا من تقديم خيول حقيقية على المسرح، كما كان سيفعل أتباع المدرسة الطبيعية فى المسرح (آواخر القرن التاسع عشر وآوائل العشرين) لو سنحت لهم فرصة تقديم هذه المسرحية الأريستوفانية.

وفى عام ٤٢٣ قدم أريستوفانيس « السحب » فى أعياد ديونيسوس الكبرى بالمدينة، فلم تفز إلا بالجائزة الثالثة والأخيرة أى أنها بصريح العبارة فشلت فشلا ذريعا. وقد حز ذلك فى نفس الشاعر وعكف على تنقيحها وصقلها فيما بين عامى ٤١٨ و ٤١٦. وهذه النسخة المنقحة هى التى وصلت إلينا ولكنها لم تعرض مرة أخرى على مسرح أثينا القرن الخامس. وتدور هذه المسرحية حول موضوع صراع الأجيال أى التناقض بين القديم والجديد. فلدينا أب من الفلاحين البسطاء هو ستربسياديس (المراوغ)، أما إبنه فيديبيديس فهو مسرف لأنه يتشبث بتلابيب الحياة

الأرستقراطية وأساليبها التى ورثها عن أمه. فهو يضيع أغلب وقته ونقود أبيه على هواية ركوب الخيل، وينام معظم ساعات اليوم ويترك شعره طويلا يتدلى على كتفيه. يرسله الأب لكى يتعلم لدى سقراط ـ زعيم السوفسطائيين برأى أريستوفانيس ـ الدروس العصرية القائمة على إتقان فن الإقناع. ويهدف الأب بذلك إلى تزويد إبنه بما يمكنه من التملص أمام القضاء من تسديد الديون التى تراكمت عليه. ويتخرج الإبن من مدرسة سقراط سوفسطائيا متمرسا ويظهر مدى إتقانه للدروس العصرية التى حصلها بأن يضرب أباه ضربًا مبرحًا ويثبت له بالبرهان أنه محق فى ذلك. ولم يجد الأب مناصا من أن يحرق مدرسة سقراط، فيشعل فيها النيران إنتقاما أو غيظا لما أصابه من جراء التعاليم الجديدة.(١١١)

وفى مسرحية «الزنانير»، التى عرضت عام ٤٢٢ وفازت بالجائزة الثانية فى أعياد اللينايا، يعود أريستوفانيس مرة أخرى إلى معالجة موضوع التناقض الفكرى والتربوى بين الأب والإبن أو بين القديم والجديد. وهو الموضوع الذى سبق أن تناوله فى «المشتركون فى الوليمة» و«السحب». ولكن الصورة هنا معكوسة فالإبن هو الذى يضيق ذرعا بأبيه الذى ضل الطريق وإنحرف. ونجد التناقض بين الطرفين ظاهرا فى إسم كل منهما كما هى العادة فى كل مسرحيات أريستوفانيس. فالأب يسمى «فيلوكليون» أى «المحب لكليون»، أما إبنه فيسمى «بديليكليون» بمعنى «الكاره لكليون». ويعتبر الأب تجسيدا حيا للشعب الأثينى المولع إلى حد السخف بالتقاضى وإجراءاته التى يمقتها الإبن. فالمسرحية ككل تعتبر نقدا ساخرا لنظام محاكم المحلفين القضائية حيث كانت بضعة أبولات (أصغر عملة إغريقية) تدفع أجرا للمواطن الذى يحضر كمحلف أية جلسة من جلسات هذه المحاكم، مما سمح لقطاع كبير من المواطنين الأثينيين العاطلين بالإعتماد على هذا الأجر كمصدر رزقهم الأوحد. لقد حاول الإبن علاج أبيه من عشق الإجراءات القضائية بكل وسيلة. ويلجأ فى النهاية إلى سجنه بالمنزل. لكن كبار السن من المحلفين ـ أعضاء الجوقة ـ يأتون إليه فى المنزل متنكرين فى هيئة الزنابير ويصحبونه إلى المحكمة فجرا ليمارس هوايته. وتدور مناقشة ساخنة بين فيلوكليون وبديليكليون حول مزايا وعيوب النظام القضائى. حيث يدافع فيلوكليون عنه بدافع المنافع التى يحصل عليها هو شخصيا منه، بينما يبرهن

بديليكليون على أن القضاة ليسوا إلا مطية الحكام الذين يستغلون الدخل العام لمصالحهم الشخصية بدلا من إطعام الشعب الجائع. ويتحول أفراد الجوقة عن موقفهم ويجبر فيلوكليون على أن يمارس هوايته برفع الدعاوى والدفاع فيها بالمنزل! بادئا بقضية لابيس كلب المنزل الذى كان قد سرق قطعة من الجبن! ويتعهد بديليكليون الآن بتربية والده إجتماعيا فيهذب من سلوكه ويهندم من ملابسه ويصحبه معه إلى الولائم والمآدب. ولكن النتائج لم تك قط حميدة لأن فيلوكليون صار مدمنا للخمور، مولعا بالرقص والمجون، يهين ضيوفه ورفاقه ويسلك سلوكا أخرق بصفة عامة.[١١٢]

ولقد قلد راسين هذه المسرحية فى كوميديته الوحيدة بعنوان «المتقاضون» (عام ١٦٦٨م)، التى تسخر من التقاليد القضائية السائدة فى فرنسا القرن السابع عشر. إذ يقدم الشاعر صورة كاريكاتيرية للمتقاضين شيكانو والكونتيسة دى بيميس ويتهكم من جنون بعض القضاة مثل بيران وآندان.

وعندما قدم أريستوفانيس «السلام» عام ٤٢١ فى أعياد ديونيسوس الكبرى بالمدينة كان واثقا من فوزها بالجائزة الأولى، حيث أن الزعيمين كليون الأثينى وبراسيداس الإسبرطى كانا قد إنتقلا إلى العالم الآخر وساد الإتجاه المحب للسلام فى السياسة الأثينية. بيد أن هذه المسرحية التى تدعو للسلام لم تفز إلا بالجائزة الثانية. وبطل هذه المسرحية هو تريجايوس المواطن الأثينى صاحب مزارع الكروم الذى يعانى هو وأسرته من نقص الأطعمة لإنتشار المجاعة بسبب الحروب، فيقرر أن يقلد بيلليروفون بحصانه المجنح بيجاسوس فى الأساطير. فركب خنفساء عملاقة من فوق جبل أيتنا متجها إلى السماء طلبا للسلام وبحثا عن شىء يقتات به. وتنجح الرحلة ويقابل تريجايوس الإله هرميس على بوابة السماء، كما يقابل رب القتال بوليموس (الحرب) الذى يتولى إدارة شئون السماء الآن بدلا من زيوس رب الأرباب، الذى كان قد تنحى هو وبقية آلهة الأوليمبوس إحتجاجا على إقتتال الإغريق وسلوكهم الشائن. وكان رب الحرب قد دفن ربة السلام فى الجب وهو الآن يستعد لسحق كل الدويلات الإغريقية فى الهاون! وبينما هو يبحث عن يد الهاون، كان تريجايوس وكل الإغريق الذين إستدعاهم ولاسيما المزارعين قد رشوا هرميس وسحبوا ربة

السلام من الجب وعادوا بها إلى بلاد الإغريق. وتتهلل الوجوه إبتهاجا وتتعالى صيحات النشوة الصاخبة من كل جانب، فالمواطنون جميعا فيما عدا صناع السلاح يقيمون أفراح السلام ويعدون العدة لحفل زواج تريجايوس وربة السلام.

وعرضت مسرحية «الطيور» عام ٤١٤ وفازت بالجائزة الثانية فى أعياد ديونيسوس بالمدينة. وكان الأسطول الأثينى قد أبحر فى طريقه لشن «الحملة الصقلية» عام ٤١٣، وكانت جماهير أثينا عشية قيام هذه الحملة قد عانت بعض القلق والاضطرابات النفسية، لأن كل معابد الهيرماى قد تهدمت فى ظروف غامضة. وهى عبارة عن مبانى رباعية يقوم كل منها على أعمدة يعلوها تمثال نصفى لهرميس ينتهى بعضو الذكر فاللوس (phallos). ويقام هذا المعبد فى العادة عند مفترق الطرق وأمام المنازل من باب التبرك وجلب الحظ. ولقد أخذ تهدم مثل هذه المعابد فى الليلة السابقة على إقلاع الأسطول الأثينى متجها إلى صقلية على أنه فأل سيىء الطالع. وكان أريستوفانيس قد ضاق ذرعا بموضوع الحرب وسئم التحدث عن ويلاتها، ولا سيما بعد حصار جزيرة ميلوس على يد الأثينيين عام ٤١٦/٤١٥ وإخضاعها بقسوة بلغت حد الهمجية. فتحول الشاعر عن الموضوعات السياسية الواقعية إلى بناء «مدينة فاضلة» طوباوية تقوم على الأحلام المثالية. فقد يئس كل من بيثيتايروس «الرفيق المخلص» وإيو إلبيديس «ذو الآمال الطيبة» من الحياة فى أثينا ومتاعبها وآلامها. فخرجا للبحث عن تيريوس ملك طراقيا الأسطورى الذى كان قد تحول إلى هدهد ليستشيراه عن أفضل الأماكن للعيش بعيدًا عن أثينا. واقترح عليهما تيريوس بعض المناطق ولكنها لم ترق لهما. وأخيرا وثبت إلى ذهن بيثيتايروس فكرة ذكية وهى دعوة كل الطيور للتكاتف والتحالف معه ومع أنصاره من أجل بناء مدينة كبيرة ذات أسوار عالية فى الفضاء. فمن هذا الموقع الإستراتيجى يستطيعون التحكم فى الآلهة والبشر فى آن واحد، لأنهم سوف يسيطرون على طريق الإمدادات لكل من السلالتين. إذ يستطيعون إقتلاع البذور من الأرض من جهة، وإستباق الآلهة إلى إلتهام البخار المنبعث من طهى أو شى الذبائح المقدمة إليهم من جهة أخرى. ويتردد أفراد الجوقة من الطيور بعض الوقت فى قبول مثل هذا الإقتراح الجرىء، ولكنهم سرعان ما ينقلبون متحمسين له

ويهرعون إلى وضع اللبنات الأولى لمدينتهم التي يتم بناؤها تحت إشراف بيثيتايروس وإيوالبيديس بعد أن إرتديا الأجنحة المناسبة للحياة الجديدة فى الفضاء. وعندئذ يطرق أبواب مدينة الطيور زوار غير مرغوب فيهم، أولهم شاعر معوز جاء يترنم بقصيدة يثنى فيها على المدينة الجديدة وأهلها. ثم يظهر ميتون تاجر النبوءات المنجم المشهور الذى جاء ليضع خريطة مفصلة لشوارع وطرقات المدينة. ويأتى حارس المدينة الجديدة بشخص إخترق الحدود، إنها إريس رسول زيوس وإبنته التى جاءت تستطلع أسباب عدم وصول الضحايا المقدمة على الأرض إلى أهل السماء. ويطلب من إريس -ولأول مرة- إبراز «تصريح دخولها» المدينة وهو سلوك ضايق الربة ففيه مساس بكرامتها، مما إضطرها للعودة فى حسرة والدموع تملأ مآقيها وهى تشكو إلى والدها سوء المعاملة! وفى تلك الأثناء تفشى بين بنى البشر الولع الشديد بعالم الطيور، وصار الجميع يسعون للحصول على أجنحة لكى يتيسر لهم الإنتقال والإنضمام إلى «مدينة الطيور» المسماة «نيفيلوكوكجيا» أى ما يمكن أن نطلق عليها «بلاد السحب والوقواق». وبالفعل يصل إلى المدينة كل من الشاعر الغنائى كينيسياس(١١٣) والبطل المارد الأسطورى بروميثيوس وبطل الأبطال هرقل وبوسيدون إله البحر. ويتمكن بيثيتايروس من الإستيلاء على صولجان الحكم والحصول على باسيليا (المملكة أو الحكم) فيتخذها زوجة ويتربع على عرش كبير الآلهة وتجرى الإستعدادات لحفل الزواج على قدم وساق.

أما مسرحية «ليسيستراتى» فعرضت عام ٤١١،وكانت الحملة الصقلية المشئومة قد إنتهت بالفشل الذريع وبكارثة قومية زلزلت الكيان الأثينى كله. فبعد هذه الهزيمة عقدت إسبرطة - غريمة أثينا - معاهدة تحالف مع حاكم الولايات الفارسية فى غرب آسيا الصغرى (الأناضول) تيسافيرنيس فى صيف عام ٤١٢. وبهذه المسرحية يوجه أريستوفانيس النداء الأخير من أجل السلام،وهو نداء نصفه هزل ونصفه الآخر جاد نابع من أعماق قلب الشاعر المحب للسلام. فبعد أن فشل الرجال فى إنهاء الحروب خطر على بال ليسيستراتى (مُسَرِّحة الجيوش) فكرة أن تتولى النساء دفة الأمور لكى يوطدن أركان السلام. وتوجه ليسيستراتى دعوتها إلى نساء من بويوتيا ومن البلوبونيسوس فيتوافدن إلى أثينا لمشاركتها تنفيذ الخطة. وتقوم خطتها على

قيمة. فينزل ديونيسوس إله الخمر وراعية المسرح إلى هاديس لإستعادة أحد الشعراء التراجيديين البارزين ممن رحلوا عن الدنيا. وعندما يصل ديونيسوس إلى العالم الآخر يفاجأ بوجود مباراة أدبية ساخنة بين أيسخولوس ويوريبيديس على عرش التراجيديا، وهى المباراة التى يطلب بلوتو إله العالم السفلى من ديونيسوس التحكيم فيها. وينقد كل من الشاعرين أحدهما الآخر نقدًا ساخرًا ومريرًا فى حوار أشبه بدراسة نقدية لأعمال الشاعرين يقدمها لنا أريستوفانيس فى قالب تمثيلى رائع. وينتهى الأمر بأن يختار ديونيسوس الشاعر أيسخولوس لكى يعود به إلى أثينا، وهذا لا يعنى أن أريستوفانيس يقلل من شأن يوريبيديس. فنحن نعرف على النقيض من ذلك أنه كان أحد المعجبين به، ولكن ربما كان يرى فى أيسخولوس الشاعر الأنسب لأثينا إبان أواخر القرن الخامس[١١٥].

يمثل المنظر المسرحى عند أريستوفانيس بصفة عامة شارعا أثينيًا تظهر فى خلفيته واجهة منزلين أو ثلاثة منازل. وكالكثير من مسرحيات الشاعر تبدأ أحداث «برلمان النساء» فجرًا، أى حوالى الساعة الثالثة صباحًا حيث لا تزال نجوم الليل متألقة فى صفحة السماء. تقف على قارعة الطريق إمرأة رقيقة متنكرة فى ثياب رجل وممسكة بشعلة وهاجة. إنها براكساجورا (ربما يعنى إسمها «النشطة فى السوق العامة») زوجة بليبيروس، الذى تركته نائمًا وأتت مرتدية ثيابه وممسكة بعصاه التى يتكىء عليها فى سيره ومنتعلة حذاءه اللاكونى. وتبدو عليها علامات القلق والإنشغال إذ تنتظر فى هذا المكان منذ وقت طويل. وما الشعلة التى تحملها إلا لدعوة بنات جنسها الأثينيات للتجمع الآن فى هذا المكان، كما سبق أن إتفقن فيما بينهن. ها هى براكساجورا وقد طال إنتظارها دون أن تظهر فى الأفق واحدة من حليفاتها. فوقفت تناجى الشعلة المتوهجة بأسلوب فضفاض كما يفعل أبطال التراجيديا فى مناجاتهم لضوء القمر أو لقرص الشمس أو أية شخصية ربانية أخرى. فهى تقول «إنك - أى الشعلة - تقفين فى حجراتنا وتشاهدين أسرار حبنا الطاهر، وتقع عيناك الثاقبتان على ألعابنا الجنسية... ومع أنك تعرفين كل ذلك إلا أنك لا تفشين أسرارنا» (أبيات ٧ - ١٦).

لقد ضاق النساء ذرعًا بتولى الرجال إدارة دفة الأمور فى أثينا وقررن أن يذهبن

سواء أكانت مسرحيات أو روايات أم أفلامًا سينمائية لا ترق إلى مستوى الصراحة والمكاشفة التى يعالج بها أريستوفانيس موضوع الحرب والجنس فى «ليسيستراق»[١١٤].

وعرضت مسرحية «النساء فى أعياد الثيسموفوريا» عام ٤١١ أو ٤١٠. أما أعياد الثيسموفوريا فهى مهرجانات دينية تقام تكريمًا للإلهة ديميتير راعية المحاصيل الزراعية (لا سيما القمح) وخصوبة التربة، وتعقد فى شهر أكتوبر - نوفمبر أى فى موسم بذر الحبوب، ولا يحضرها إلا النساء. وكن يقمن أثناءها بشعائر سحرية القصد منها تحقيق زيادة الخصب ووفرة محصول القمح. وعلم الشاعر التراجيدى يوريبيديس أن النساء يخططن فى هذه الإحتفالات للقضاء عليه، لأنه كان عدوًا للمرأة إذ كشف عن نقائصها وأظهرها فى مسرحياته فى صورة غير لائقة. ويحاول يوريبيديس أن يقنع زميله شاعر التراجيديا المخنث أجاثون بأن يتنكر فى زى النساء ويحضر هذه الأعياد النسوية لكى يدافع عنه أمام الحاضرات ولكن أجاثون يرفض. وهنا يتقدم الشاعر الكوميدى صهر يوريبيديس منيسيلوخوس يعرض القيام بهذه المهمة. ويندس بالفعل فى المهرجانات وعندما تلق بعض النساء خطبًا تندد فيها بيوريبيديس وتطالب برأسه ينبرى منيسيلوخوس للدفاع عنه. ولكنه لا يفلح إلا فى زيادة السخط عليه ويثير الإشمئزاز والنفور بين المحتفلات. ويزيد الطين بلة أن الأنباء تتسرب إلى أسماع النساء عن دخول أحد الرجال خلسة إلى أعيادهن الخاصة هذه. فيدور البحث عن الرجل المتخفى، وهكذا يكتشف أمر منيسيلوخوس ويوضع تحت حراسة مشددة. ويصل يوريبيديس فى محاولة لإنقاذ صهره وبعد بعض المناظر الساخرة تنتهى المسرحية بعقد إتفاق بين هذا الشاعر التراجيدى والنساء. إذ يعد يوريبيديس أن لا يتعرض للنساء بالنقد والسخرية فى مسرحياته مرة ثانية فى مقابل إطلاق سراح قريبه منيسيلوخوس، وتقبل النساء هذا الشرط.

وفازت مسرحية «الضفادع» عام ٤٠٥ بالجائزة الأولى. ومع أن موضوعها يتصل بالنقد الأدبى إلا أننا نلفت النظر إلى أنه يدخل فى مجال السياسة أيضًا، لأن السياسة بمعناها الواسع تشمل كل أوجه النشاط البشرى داخل مجتمع دولة المدينة الإغريقية. على أية حال فإن المسرحية تدور حول التراجيديا وكيف أنه بعد موت كل من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس لم يعد فى أثينا أى شاعر تراجيدى ذو

قيمة. فينزل ديونيسوس إله الخمر وراعية المسرح إلى هاديس لإستعادة أحد الشعراء التراجيديين البارزين ممن رحلوا عن الدنيا. وعندما يصل ديونيسوس إلى العالم الآخر يفاجأ بوجود مباراة أدبية ساخنة بين أيسخولوس ويوربيبيديس على عرش التراجيديا، وهى المباراة التى يطلب بلوتو إله العالم السفلى من ديونيسوس التحكيم فيها. وينقد كل من الشاعرين أحدهما الآخر نقدًا ساخرًا ومريرًا فى حوار أشبه بدراسة نقدية لأعمال الشاعرين يقدمها لنا أريستوفانيس فى قالب تمثيلى رائع. وينتهى الأمر بأن يختار ديونيسوس الشاعر أيسخولوس لكى يعود به إلى أثينا، وهذا لا يعنى أن أريستوفانيس يقلل من شأن يوربيبيديس. فنحن نعرف على النقيض من ذلك أنه كان أحد المعجبين به، ولكن ربما كان يرى فى أيسخولوس الشاعر الأنسب لأثينا إبان أواخر القرن الخامس[١١٥].

يمثل المنظر المسرحى عند أريستوفانيس بصفة عامة شارعا أثينيًا تظهر فى خلفيته واجهة منزلين أو ثلاثة منازل. وكالكثير من مسرحيات الشاعر تبدأ أحداث «برلمان النساء» فجرًا، أى حوالى الساعة الثالثة صباحًا حيث لا تزال نجوم الليل متألقة فى صفحة السماء. تقف على قارعة الطريق إمرأة رقيقة متنكرة فى ثياب رجل وممسكة بشعلة وهاجة. إنها براكساجورا (ربما يعنى إسمها «النشطة فى السوق العامة») زوجة بلبيبروس، الذى تركته نائمًا وأتت مرتدية ثيابه وممسكة بعصاه التى يتكىء عليها فى سيره ومنتعلة حذاءه اللاكونى. وتبدو عليها علامات القلق والإنشغال إذ تنتظر فى هذا المكان منذ وقت طويل. وما الشعلة التى تحملها إلا لدعوة بنات جنسها الأثينيات للتجمع الآن فى هذا المكان، كما سبق أن إتفقن فيما بينهن. ها هى براكساجورا وقد طال إنتظارها دون أن تظهر فى الأفق واحدة من حليفاتها. فوقفت تناجى الشعلة المتوهجة بأسلوب فضفاض كما يفعل أبطال التراجيديا فى مناجاتهم لضوء القمر أو لقرص الشمس أو أية شخصية ربانية أخرى. فهى تقول «إنك - أى الشعلة - تقفين فى حجراتنا وتشاهدين أسرار حبنا الطاهر، وتقع عيناك الثاقبتان على ألعابنا الجنسية... ومع أنك تعرفين كل ذلك إلا أنك لا تفشين أسرارنا» (أبيات ٧ - ١٦).

لقد ضاق النساء ذرعًا بتولى الرجال إدارة دفة الأمور فى أثينا وقررن أن يذهبن

متنكرات فى ثياب الرجال إلى «مجلس الشعب» (Ekklesia) خلسة لكى يتخذن من القرارات ما يمكنهن من الإستيلاء على السلطة. وإبتداء من البيت رقم ٣٠ حتى ٤٥ تبدأ النساء فى الدخول واحدة بعد الأخرى فى مجموعات صغيرة وهن جميعًا يمثلن أفراد الجوقة اللائى يتخذن طريقهن إلى الأوركسترا. ومن المحتمل أن عددهن الإجمالى هو إثنتا عشرة ويشكلن نصف الجوقة صديقات براكساجورا اللائى يقطن داخل المدينة. أما النصف الآخر القادم من الريف فيبدأ فى الدخول بعد بيست ٣٠٠ وعندئذ يلتئم شمل الجوقة ويصبح عددها كاملاً.

ونعرف من الحوار الذى يدور بين براكساجورا وبقية النساء أنها خطة مبيتة سبق الإتفاق عليها فى إحدى الأعياد النسائية المقصورة على بنات جنسهن. بلغ من إصرارهن على الخطة أن إحداهن تركت الشعيرات تنمو تحت إبطها بغزارة حتى صارت كالأيكة. وتستغل أخرى فترات خروج زوجها إلى السوق لتدلك جسمها بزيت الزيتون ثم تجلس تحت أشعة الشمس الحارقة طلبًا لإسمرار البشرة، ذلك أن السمرة أقرب إلى الرجولة! ولقد وضعن جميعًا لحى مستعارة إلا أن إحداهن ظهرت أكثر أناقة من إبيكراتيس الملقب بـ «حامل الدرع» (ساكيسفوروس Sakesphoros)، لأن لحيته بلغت خصره وغطت صدره ومعظم جسمه فصارت كالدرع الواقى (بيت ٦٠ وما يليه).

وفى بداية التجمع النسائى تلقى فيهن براكساجورا - زعيمة حركتهن - خطبة عصماء عن برنامج الإصلاح المزمع تنفيذه. وتتناول النساء - وهن أعضاء الجوقة - فى حديثهن الغنائى أثناء سيرهن نحو «مجلس الشعب» صورة المستقبل. ثم يخلو المسرح بعد أغنية البارودوس مما يهيىء لظهور بليبيروس زوج براكساجورا الذى بدأت الشكوك تساوره فى زوجته التى سرقت ملابسه وخرجت بليل. ويخبره خريميس - القادم من إجتماع مجلس الشعب - بالإنقلاب الذى وقع فى أمور الدولة ونظمها حيث إتخذت القرارات بأغلبية ساحقة وإختيرت بركساجورا رئيسة للحكومة. وفى بيت ٥٠٤ يعود أفراد الجوقة ومن خلفهن مباشرة تأتى براكساجورا التى لا تزال ترتدى ملابس زوجها. وتأمر النساء بأن ينزعن عن أنفسهن ملابس الرجال بعد أن نجحت خطتهن، فهى نفسها ستذهب خلسة إلى بيتها لتعيد ما سبق أن سرقته من

ملابس قبل أن يدرك زوجها ما وقع. وفى تلك الأثناء يغير أعضاء الجوقة ملابسهن فى الأوركسترا بالفعل وتعود براكساجورا ويصبح الجميع بملابسهن النسائية العادية.

وتتلخص أسس النظام الجديد - كما تشرحها براكساجورا لزوجها - ببساطة متناهية فى أن كل الآلام والمتاعب ستختفى، لأن كل شىء من الآن فصاعدا سيصبح ملكا مشاعا للجميع. وتتوالى بعد ذلك عدة مناظر مسرحية الهدف منها مزيد من الشرح والتوضيح لأسس الوضع الجديد، إلا أن التركيز يقع على نقطة عويصة وهى المسألة الجنسية. حيث أن النظام الجديد يريد أن ينصف العجائز فيعطيهن أولوية مطلقة فى المتعة الجنسية على الفتيات. ومن ثم فعلى كل من يريد من فتيان الشباب أن يذهب إلى عشيقته الصبية أن يقدم أولا بعض التضحيات إشباعا لشهوات العجائز وإرضاء للعدالة الإشتراكية!

وتخرج براكساجورا إلى السوق لكى تشرف على الترتيبات اللازمة لإستلام كل الممتلكات الخاصة وإقامة الوليمة العامة. وها هم البسطاء السذج يسرعون بتسليم كل ما ملكت أيديهم، أما المتشككون فينتظرون ريثما تتضح الأمور قبل أن يقدموا على أية خطوة. ويدخل شاب صغير جاء ليلتقى مع محبوبته الفتاة الجميلة التى تنتظره فى لهفة. ووفقا للنظم الإشتراكية الجديدة تتنازع ثلاث عجائز شمطاوات على أولوية كل منهن فى التمتع بصحبة هذا الشاب قبل أن يسلمنه إلى فتاته. وهكذا تسير الأمور على غير ما خططت لها براكساجورا، إذ إختفت بعض المشاكل لتظهر مشاكل أخرى جديدة. وهذا ما تختلف فيه المسرحية عن «ليسيستراتى» وتتفق مع «بلوتوس». ومن الملاحظ أن براكساجورا لا تظهر كثيرًا فى الأجزاء الأخيرة من المسرحية. وفى نهاية المسرحية تجرى الإستعدادات لإقامة الوليمة العامة التى يستغرق إسم أحد أصناف الأطعمة فيها سبعة أبيات شعرية! (١١٦٩ - ١١٧٥)[١١٦].

ولقد عرضت مسرحية «برلمان النساء» عام ٣٩٣. وبعد إنتهاء الحروب البلوبونيسية بتسع سنوات (٤٠٤ - ٣٩٥) كانت أثينا لا تزال تشرب العلقم من كأس الهزيمة وتعيش حالة خنوع وخضوع لإسبرطة المنتصرة. إلا أنه ينبغى التنويه إلى أن سلوك الإسبرطيين تجاه أهل أثينا إتسم بالإتزان والتحضر، إذ امتنعوا عن تدمير المدينة تدميرًا كاملا فى وقت كان بوسعهم أن يفعلوا ذلك. ولقد أغضب هذا

الموقف أهل طيبة (أقوى دويلات إقليم بـويوتيا) وكورنثه فسحبوا تـأييدهم للحلف البلوبونيسى الذى تتزعمه إسبرطة، ومن ثم فعندما طلب أهل فوكيس المساعدة ضـد طيبة عام ٣٩٥ نادت إسبرطة بغزو بويوتيا كلها فلبى جميع الحلفاء - ماعدا كورنثه - النداء. وذهب أهل بويوتيا إلى أثينا يطلبون إقامة حلف بينهما ضـد إسـبرطة مما وضع الأثينيين فى موقف حرج وعجز زعماء المدينة وأصحاب الرأى وفى مقـدمتهم ثراسيبولوس عن إتخاذ أى قرار، إذ تحيروا فى الإختيار بـين القبـول الـذى سـيثير غضب إسبرطة والرفض الذى ربما سيضيع عليهـم فـرصة ذهبيـة لـوقف المد الإسبرطى. وتلك هى المناسبة التى يشير إليها أريسـتوفانيس فى مسرحيـة «بـرلمان النساء» (بيت ٣٥٦) عندما يقول أحد الرجال «كما وعد ثراسيبولوس الإسبرطيين». ويقصد أنه كان قد وعدهم بإلقاء خطبة فى المجلس مـؤيدة لهـم، ولـكنه بعـد ذلك تراجع ولم يلق الخطبة متعللا بوعكة صحية مفـاجئة أصـابته لأنـه أكثر مـن أكل الكمثرى! وسواء ألقى ثراسيبولوس خـطبته المعـارضة للحلف أم لا فقـد تم تشـكيله وتحركت قوات أثينية على الفور إلى هـاليارتوس (بشمال غـرب طيبـة) لتحـارب الإسبرطيين الذين غزوا بويوتيا. ولكنها وصلت بعـد فـوات الأوان أى بعـد إنتهـاء المعركة حيث قتل ليساندروس القائد الإسبرطى الذى كان يحاصر هذه المدينة التابعة لطيبة.

ولا شك أن براكساجورا تشير إلى هذا الحلف عنـدما تقـول «يبـدو أن هـذا الحلف الذى سبق أن تناقشنا فى أمره هو الشيء الـوحيد الـذى يمـكن أن ينقـذ المدينة» (أبيـات ١٩٣ - ١٩٤). وبـالفعل أنعش هـذا الحلف روح أثينـا بعض الوقت، إلا أنه هزم فى معركة كورنثه الكبرى عام ٣٩٤. ومنى الحلف بهزيمة أخرى فى كورونيا فى نفس العام على يد القائد الإسبرطى أجيسلاوس بعد عودته من آسيا الصغرى. وفى تلك المرحلة الحاسمة والحال المتدهورة تخرج علينا بـراكساجورا لتـدين سياسة الرجال المذبذبة وتعرض أن يتولى النساء دفة الأمور بصـفتهن أكثر ثبـاتا مـن جنس الرجال وأشد حسما وحزما فى تصريف شئون الدولة.

عرضت «بلوتوس» (= الثروة) عام ٣٨٨ وهى آخر مـا وصـلنا مـن إنتـاج أريستوفانيس رائد الكوميديا الإغريقية بلا منازع. وفيها يعرض الشاعر على جمهـوره

بسخرية لطيفة نتائج تطبيق مبدأ إعادة توزيع الثروة بالعدل والقسطاس وتذويب الفوارق الإقتصادية بين الطبقات. لقد إشمأز خريميلوس من رؤية الأوغاد وهم يزدادون ثراء فى كل أنحاء الدنيا، بينما هو العادل الأمين يظل على فقره المدقع. ويذهب إلى دلفى ليستشير الإله أبوللون فيما إذا كان من الأفضل له والحال هكذا أن يربى إبنه على المنهج الذى يخلق منه وغدا ثريا! وجاءت نبؤة أبوللون تأمره بأن يصحب أول من يصادفه بعد خروجه من المعبد مباشرة إلى منزله. وكان أول من رآه خريميلوس أمام باب المعبد واقتاده إلى منزله رجلا أعمى لم يكتشف حقيقة هويته إلا تحت الضغط والتهديد، واتضح أنه بلوتوس إله الثروة نفسه. وكان زيوس قد أصابه بالعمى لحقد فى نفس رب الأرباب على أبناء البشر. ويصر خريميلوس على أن يعيد نعمة البصر إلى إله الثروة الأعمى لكى يتمكن من التميز مستقبلا بين الناس، فيتحاشى الأوغاد ويعزف عنهم ويقبل على الأخيار بدلا من التخبط هكذا عشوائيًا بين هؤلاء وأولئك. ويتردد بلوتوس الأعمى كثيرًا خوفًا من إنتقام زيوس. ولكنه فى النهاية وتحت ضغط خريميلوس يوافق على الذهاب إلى معبد أسكلبيوس إله الطب - القادر على علاج كافة الأمراض بمعجزاته - لتجرى عملية إرجاع البصر. وهنا تتدخل بينيا إلهة الفقر فتنذر خريميلوس بمغبة تنفيذ خطته المتهورة وآثارها المدمرة. فالفقر دائمًا - فى رأيها - منبع الفضيلة والحافز إلى الإجتهاد، فلولاه لامتلأت الدنيا بالكسالى، بل إنه هو الذى حقق لبلاد الإغريق هذا التقدم والإزدهار! ولا يأخذ خريميلوس بكلام إلهة الفقر ويضرب به عرض الحائط. وتتم عملية إرجاع البصر لبلوتوس بنجاح فيعود مبصرًا طريقه بنفسه إلى بيت خريميلوس فيصير الأخير ثريا. ويتوافد الناس من كل صوب على هذا البيت الذى يقيم فيه إله الثراء البصير. يأتى رجل عاش فقيرًا أمينا طول عمره حتى صار غنيا الآن بفضل عودة البصر والبصيرة لإله الثروة، وهو اليوم يريد أن يهدى هذا الإله - عرفانا بالجميل - عباءته الممزقة وحذاءه المهلهل! وتأتى إمرأة عجوز خسرت عشيقها الذى كان يتردد عليها طمعا فى أموالها، فلما صارت فقيرة بسبب عودة البصر لبلوتوس فقدت كل شيء! ويأتى هرميس إله التجارة والحظ والمكاسب بعد أن ضاقت به السبل فى السماء وأصبح لا يجد هناك ما يقتات به، وهو يبحث الآن عن عمل على الأرض يكسب منه ما يسد الرمق! وأخيرًا يأتى كاهن زيوس وهو يتضور

جوعا! خلاصة القول أن تطبيق مبدأ إعادة توزيع الثروة فى مسرحية أريستوفانيس وإن أنصف بعض الفقراء قد خلق شيئًا من الإضطرابات فى بنية المجتمع. وجدير بالذكر أن السخرية من مثل هذه الأفكار شبه «الإشتراكية» هى أحد الموضوعات الرئيسية أيضًا فى «برلمان النساء» التى سلف أن تحدثنا عنها.

وهكذا فإن كل مسرحية من مسرحيات أريستوفانيس تعتبر مرآة صغيرة تعكس زاوية من زوايا الحياة الإجتماعية والسياسية. ومن ثم فإن أعمال هذا الشاعر الكوميدى فى مجموعها تعد مرآة سحرية كبيرة تعكس بجلاء الحياة الأتيكية من كافة جوانبها إبان فترة تألق أثينا الحضارى والفكرى وبداية ذبول نفوذها السياسى وإنكماش توسعها العسكرى الإمبريالى. إنها مرآة تعكس آفاق وأعماق مطامع أثينا التوسعية وثراء أسواقها الإقتصادية وتفرد شخصية مواطنيها الأخيار والأشرار على السواء وتنوع إتجاهاتها الفكرية والفنية. ويمسك بهذه المرآة شاعر ساحر إستطاع برغم الأضواء الساطعة التى تتضمنها أشعاره أن يحتفظ لمشاهديه وقرائه بوضوح الرؤية وحيوية المتابعة التى تمكنهم من أن يستشفوا مدى الجدية التى تكمن وراء كل كلمة ساخرة ومدى العمق فى ثنايا أى مداعبة عابرة.

ويعكس أسلوب أريستوفانيس طبيعة الموضوعات التى يعالجها فى كوميدياته فهو يستخدم لغة متعددة الألوان. ولكنه يهيمن على مادته وأدواته التعبيرية ويستخدمها بيسر وسلاسة. فهو يتمتع بتدفق فى الحوار ودفء فى المقطوعات الغنائية، له عين نفاذة وأذن حساسة تمكنه من إلتقاط كل ما هو عجيب وفخيم، يميل للمبالغة الساخرة والخيال المنطلق إلى آفاق لم يسبقه إليها شاعر من قبل. ولم يقع هدفا لسهام نقده اللاذع ولسانه الساخر سوى الساسة البارزين والشعراء المعاصرين وأهل الفن والعلماء والفلاسفة ورواد حركات التحول الفكرى بصفة عامة. لا يتعاطف إلا مع البسطاء الذين يميلون إلى العيش فى هدوء والتمتع بملذات الحياة البسيطة وإتباع النظم والتقاليد الموروثة والحفاظ على القيم القديمة.

ومن خلال النظرة السريعة التى ألقيناها على أعمال أريستوفانيس نلاحظ أنه إتبع فى البداية شكلا ثابتا فى بناء مسرحياته ولا سيما فيما يتعلق بالبارودوس والبراباسيس وعلاقتها العضوية ببقية أجزاء المسرحية. أما فى «الطيور» وما بعدها من مسرحيات



شكل ٢٤
شذرة من إناء سوفيلوس، محفوظة بالمتحف القومى فى أثينا.
وهى تصور المتفرجين الجالسين على مقاعد المسرح الإغريقى

لقد طرأت تغييرات عميقة على الشكل الدرامى بلغت ذروتها فى «برلمان النساء» و «بلوتوس»، فهما مسرحيتان تنتميان إلى الكوميديا الوسطى. وتتمثل هذه التغييرات بصفة خاصة فى إدخال أغانى جوقة لاتمت بصلة عضوية إلى حدث المسرحية. مما أدى إلى الإستغناء عن هذه الأغانى عند إعادة نسخ هذه المسرحية فيما بعد، إذ إكتفى النساخ بذكر كلمة «الجوقة» مكانها بمعنى أنه يمكن وضع أية أغانى وأية كلمات. كذلك نلاحظ فى هاتين المسرحيتين ندرة - لا إختفاء - الإشارات الشخصية. وتشير كل الدلائل إلى أن أريستوفانيس كان رائدا لم يسبقه أحد إلى هذه التجديدات التى أدخلها على الفن الكوميدى فى بداية القرن الرابع (١١٧).

٢ - مناندروس والكوميديا الحديثة أو التقوقع فى الذات

بعد أن فقدت الدويلات الإغريقية إستقلالها نتيجة للغزو المقدونى إبان القرن الرابع إنهار نظام دولة المدينة المميز للحضارة الإغريقية الكلاسيكية وإفتقد الفرد نفسه وذاب فى خضم الحياة الجديدة فى ظل دولة كبيرة مترامية الأطراف وتحت تهديد أخطار جسيمة وخطوب متلاحقة من غزو خارجى إلى حروب داخلية. وتراخى إرتباط المواطن بمدينته وتضاءل بالتالى إهتمامه بالشئون السياسية أو المصالح العامة. إذ إستغرقت مشاكل الحياة اليومية الشاقة جل إهتمام الناس وكل وقتهم. وكان من الطبيعى أن تأخذ الكوميديا الحديثة موضوعاتها من الحياة الخاصة للأفراد. وهى بذلك لا تختلف كثيرا عن مسرحيات شاعر محدث مثل موليير (١٦٢٢ - ١٦٧٣م). وأشهر شعراء الكوميديا الإغريقية الحديثة هم مناندروس (٣٤٢ او ٣٤١ - ٢٩٣ او ٢٨٩) وفيليمون[١١٨] (٣٦٨ او ٣٦٠ - ٢٦٧ أو ٢٦٣) وديفيلوس (ولد عام ٣٦٠ أو ٣٥٠ ومات فى أوائل القرن الثالث).

بيد أنه بالنسبة لنا لا نعرف جيدا من شعراء الكوميديا الحديثة سوى مناندروس، الذى هو نفسه وحتى بداية هذا القرن لم نكن نعرف عنه شيئا فيما عدا الإسم وبعض الشذرات إلى جانب تأثيره فى المسرح الرومانى الكوميدى. ولكن رمال مصر زودتنا مؤخرا ببرديات تحوى نصوص بعض مسرحيات مناندروس. ومن ثم أصبحنا الآن قادرين على قراءة هذا الشاعر مباشرة دون الإعتماد على معلومات غير مباشرة وردت لدى النقاد القدامى وعند شعراء الكوميديا الرومان ولا سيما ترنتيوس. صفوة القول إن مناندروس يعتبر شاعرا أعيد إكتشافه حديثا، ففى عام ١٩٠٧ نشرت «بردية القاهرة» المشهورة وعليها ثلاث مسرحيات غير كاملة. ولكن من الممكن التعرف على موضوعاتها وأسلوبها، وهى مسرحيات «المحكمون» و «الحليقة» و «فتاة ساموس». وفى عام ١٩٥٩ صدرت طبعة كاملة لمسرحية «الفظ» ثم نشرت أجزاء كبيرة من مسرحيتى «السيكيونى» و «الكريه»[١١٩].

وفى الواقع تعزى إلى ماناندروس مسرحيات عديدة تتراوح ما بين ١٠٥ و ١٠٩ كوميديات، عرضت أولاها عام ٣٢٤ أو ٣٢٣. ولقد فاز بثمانية جوائز كانت الأولى عام ٣١٦ أو ٣١٥. وروى أنه أحب غانية تدعى جليكيرا، وربما تعود هذه الرواية إلى حقيقة أنه كتب عن الحب كثيراً. ويبدو أنه تمتع بشخصية لطيفة وجذابة، وهو مؤلف لا يطلب من مواطنيه التمسك بأهداب الفضيلة الكاملة ولا القيام بأعمال بطولية خارقة، ولا يفترض تمتعهم بذكاء نادر أو حكمة فائقة كما فعل الشعراء القدامى ولا سيما شعراء التراجيديا. ولكنه مع ذلك لم يكن ممن ينطبق عليهم لقب «كاره البشر» (misanthropos). ولعل السبب فى موقفه المبدئى هذا هو أنه عاش فى عصر التدهور، فلم يشهد أيام أثينا المجيدة وما عاصر عظمتها السياسية وما شارك فى تحقيق إنتصاراتها العسكرية والفكرية. كان ماناندروس يناهز الخامسة من عمره عندما وقعت معركة خايرونيا عام ٣٣٨ حيث هزم فيليب المقدونى طيبة وأثينا وقضى على نظام دولة المدينة نهائيا. وعندما وصل إلى مرحلة الشباب كانت أثينا لا تعدو مجرد مدينة إقليمية ذات ماض عريض وحاضر متواضع للغاية، وإن كان الناس يحتفظون لها بقدر من الإجلال والتبجيل، لأنها تضم بين ظهرانيها آثارا قديمة تشهد بعراقة حضارتها. والجدير بالذكر أن ماناندروس تتلمذ على الفيلسوف ثيوفراستوس وإتصل بديميتريوس الفاليرى.

وليس ماناندروس كاتبا دراميا من الدرجة الأولى. ويمكن أن نتحقق من صحة هذا الحكم لو ألقينا نظرة سريعة على مسرحياته التى وصلتنا. وكانت هذه المسرحيات قد فقدت إبان العصور الوسطى المظلمة، أى فيما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين. والمسرحيات التى وصلتنا هى «المحكمون» (Epitrepontes) التى يبدو أنها تعود للفترة التى وصل فيها المؤلف إلى أقصى طاقة له، و «الحليقة» (Perikeiromene) ووصل منها حوالى نصفها الذى منه يمكن التعرف على الحبكة الكاملة، و «فتاة ساموس» (Samia) و «السيكيونى» (Sikyonios) التى وصل منها حوالى ٤٧٠ بيتا. و «الكريه» (Misoumenos) و «الفظ» (Dyskolos)، وهذه الأخيرة فازت بالجائزة الأولى عام ٣١٧. وإلى جانب هذه المسرحيات وصلتنا شذرات وعناوين لمسرحيات أخرى مثل «الخائن مرتين» (Dis Exapaton) و «الفلاح»

(Georgos) و « عازف القيثارة » (Kitharistes) و « الشبح » (Phasma) و « القرطاجنى » (Karchedonios) . . . إلخ. يضاف إلى ذلك أن المؤلفين القدامى حفظوا لنا حوالى ٩٠٠ مقتطفا من ميناندروس، يتراوح حجم المقتطف الواحد منها ما بين كلمة واحدة و ١٦ بيتا كاملا. وكان الإقتطاف فى الغالب لأهداف نحوية أو للإستشهاد على حكمة سائرة أو قول مأثور، مما يشى بأن ميناندروس كان يستخدم الأمثلة ويوظفها توظيفا دراميا فى ثنايا مسرحياته. وجمعت بعد ذلك مجموعة من الأمثال كل منها يقع فى بيت واحد (monosticha) ونسبت إلى ميناندروس ووصل عددها إلى ٨٠٠ بيت وسميت « حكم ميناندروس » (Gnomai Menandrou) ونشرت فى برلين عام ١٩٦٣.

وتدور مسرحية « المحكمون » حول خايريسيوس (= الجذاب) الرجل الأثينى زوج بامفيلى (= حبيبة الكل) وهى بنت سميكرينيس (= الصغير). فبعد خمسة شهور فقط من الزواج إكتشف خايريسيوس عن طريق خادمه أونيسيموس (= المفيد) أن زوجته هذه وضعت ولدا وألقته فى العراء، مما أصابه بالقنوط واليأس ولا سيما أنه كان يحب زوجته حبا جما. واضطر إلى الإنغماس فى الملذات مع إحدى الموسيقيات وتدعى هابروتونون (= ذات الصوت الرخيم) وهو إسم زهرة من الأزهار. أما صاحبته فهى إمرأة ذات قلب طيب وهو ما لا يتعارض مع كونها متحررة. وبعد ذلك يأتى صديقان يعرضان على سميكرينيس قضية غريبة، إذ يحكمانه فى شجار نشب بينهما عندما عثر أحدهما على طفل لقيط مع بعض أشياء صغيرة من الملابس والمجوهرات، فأعطاه للآخر ليتولاه بالعناية والرعاية. فلما عاد الآن يطلب الطفل رفض صديقه أن يعيد معه الملابس والمجوهرات. ويقرر سميكرينيس أن هذه الأشياء من ممتلكات الطفل وينبغى أن تلازمه وتعود معه. وفى هذه الأثناء يحدث أن يشاهد أونيسيموس - أى الخادم - إحدى قطع المجوهرات الخاصة بالطفل وبالتحديد الخاتم فيتعرف عليه، لأنه فى الواقع خاص بسيده خايريسيوس. وهنا تنكشف الحقيقة كاملة أى أن هذا الطفل هو إبن خايريسيوس من بامفيلى التى كان قد إغتصبها ذات ليلة فى جنح الظلام إبان بعض الاحتفالات ودون أن يعرف أحدهما الآخر وقبل الزواج بالطبع. وهكذا لا تنتهى المسرحية قبل أن تعود المياه إلى مجاريها ونعرف لماذا أنجبت الزوجة بعد خمسة شهور فقط من الزواج. وهكذا تعود السعادة

الزوجية لترفرف من جديد على هذا البيت.

ولا تفوتنا الإشارة إلى أن فرقة إفنجلاتوس التمثيلية قد عرضت هذه المسرحية بنجاح فى إطار مهرجانات أثينا المسرحية الصيفية يومى ٩و١٠ يوليو عام ١٩٨٢ على سفح جبل بنتيليس وفى فناء قصر بلاكنتيا الذى يعود بناؤه إلى العصور الوسطى.

وتعالج مسرحية «فتاة ساموس» مصير خريسيس الفتاة القادمة من ساموس إلى أثينا، حيث أحبها شخص يدعى ديمياس والذى يحب إبنه بالتبنى موسخيون فتاة اخرى إسمها بلانجون، وهى بنت نيكيراتوس جار ديمياس الفقير، والذى يؤمن بالخزعبلات ويعمل لها ألف حساب فهو طيب القلب يصدق كل شيء. تحمل بلانجون طفلا وعند ولادته تتعهده خريسيس بالرعاية فهى تعطف على هذه الفتاة وتزعم أنها عثرت عليه هنا أو هناك أى أنه لقيط. وكان ديمياس فى رحلة خارج المدينة وعند عودته يكتشف بمحض الصدفة أن إبنه بالتبنى موسخيون هو والد الطفل، ولكنه يفزع أشد الفزع عندما يتبادر إلى ذهنه أن تكون خريسيس هى أمه وأن تكون هذه إمرأة شهوانية أغوت موسخيون. ويطردها فعلا من البيت فتلجأ إلى بيت الجار نيكيراتوس الذى بعد أن يقبلها فى بيته يستشيط غضبا عندما يكتشف أن بلانجون هى أم الطفل. ويحاول ديمياس أن يقنعه بأن أحد الآلهة هو ولابد والد الطفل. وعلى نحو أو آخر تنتهى المسرحية بترتيب كل الأمور وإستتباب الإستقرار حين تعود خريسيس إلى مكانها الطبيعى زوجة لديمياس، كما يتم زواج موسخيون من بلانجون أم طفله.

وبطلة مسرحية «الحليقة» هى جليكيرا (الحلوة) لها أخ توأم يدعى موسخيون. إفترقا منذ الصغر فتربت هى على يد إمرأة فقيرة حيث أحبها جندى متقد العواطف وتسيطر عليه الحسية ويدعى بوليمون (المحارب). أما موسخيون فقد تربى على يد إمرأة غنية هى زوجة باتايكوس. وعندما تلتقى جليكيرا بأخيها وتتعرف عليه لا تستطيع أن تبوح له بالسر أى أنهما توأم لسبب أو لآخر. ولما كان أخوها هذا موسخيون مغرورا يظن أن كل نساء العالم تقع فى غرامه من أول نظرة فقد حاول أن يختلس قبلة من جليكيرا التى لم تمانع لأنه أخوها الحبيب. وفى هذه الأثناء يصل بوليمون فيظن أن جليكيرا قد إتخذت عشيقا جديدا، ولذلك يعاقبها عقابا صارما بأن

يحلق لها شعر رأسها. تغضب جليكيرا وتذهب لاجئة ومستجيرة بالمربية التى تولت موسخيون بالرعاية. وبعد ذلك يحاول بوليمون بالتعاون مع باتايكوس أن يسترضى جليكيرا، وعندئذ يكتشف باتايكوس أنها أى جليكيرا نفسها هى إبنته التى كان قد ألقاها فى العراء عندما أصابه سوء الحظ والفقر فجأة وبعد أن فقد زوجته. وتعفو جليكيرا عن بوليمون وتتزوجه كما يتزوج موسخيون أيضا من فتاة أخرى.

وفى مسرحية «الفظ» (أو «حاد الطبع») نرى رجلا ريفيا من أتيكا يدعى كنيمون ويعيش بالقرب من معبد الإله بان. إنه نكد المزاج يهجر المجتمع ويعتزل الحياة العامة مقتصرا على السكنى مع إبنته وإمرأة عجوز هى الخادمة وإسمها سيميكى. لقد إنفصل عن زوجته التى تعيش فى مكان ليس ببعيد مع إبن لها من زواج سابق، أما إسم هذا الإبن فهو جورجياس. ولما حاز ذكاء الفتاة وورعها رضا الإله بان أوعز إلى الشاب الأثينى سوستراتوس بحبها. ولم يقف فى وجه هذا الحب الشريف أى عائق سوى تعنت الأب غليظ القلب. وبعد بعض التعقيدات يقع كنيمون فى البئر الذى كان يحاول أن يلتقط منه إناء ومعولا كانا قد سقطا فيه. وتعاون سوستراتوس ـ الذى كان يحاول الظهور بمظهر الفلاح المجد لا إبن المدينة المدلل ـ مع جورجياس فى سبيل رفع كنيمون من عمق البئر. وأخرجاه بالفعل وذهبا به إلى الفراش لكى يستريح من الإرهاق الذى أنهك قواه. وأحس كنيمون بالإمتنان لهما ووافق على زواج إبنته من سوستراتوس، الذى قد نجح فى كسب رضاه. وعندئذ يظهر فجأ أبو سوستراتوس ويقرر أن يزوج جورجياس من إبنته أى أخت سوستراتوس. وتنتهى المسرحية بحفل الزواج البهيج ولو أن كنيمون يحضره متأففا وعلى مضض.

ومن هذه النظرة السريعة التى ألقيناها على بعض موضوعات مناندروس يمكن أن نخرج بفكرة عامة عن فنه الكوميدى. ففى مسرح مناندروس لا يقوم بدور البطولة أشخاص وإنما أنماط مثل الأب شديد الصرامة فى مواجهة العم المفرط فى اللين والتدليل، ومثل العبد الساذج فى مقابل زميله الماكر، والغانية القانعة إلى جوار أخرى طامعة وهلم جرا. لم تعد الشخصيات الدرامية عند مناندروس كائنات فردية مميزة لها أسماء معروفة ومألوفة لدى جمهور المتفرجين مثل سقراط أو يوريبيديس

أو كليون فى مسرح أريستوفانيس. بل رسم ماناندروس ملامح شخصياته من وحى خياله مستلهما سمات الأفراد الذين يعاصرونه. وهى شخصيات لا تختلف كثيرا عن شخصيات المسرح الكوميدى المحدث ولاسيما موليير.

وتمتلئ مسرحيات ماناندروس باللقطاء والفتيات المغتصبات والخدم الماكرين. وإذا كان النقاد يمتدحون هذا المؤلف لأنه إستطاع أن يصور بمهارة حياة الأثينيين فى عصره، فإن هذا لا يعنى أن الحياة آنذاك كانت تجرى بالضبط كما نراها فى مسرحياته. فهو كمؤلف درامى يختار بعض الجوانب ويسلط عليها الضوء ويبالغ فى تصويرها أحيانا. ولا تخلو أية مسرحية من مسرحياته من قصة حب، ولكن هذا الحب لا يمثل الموضوع الرئيسى. فمثلا يمكن القول أن شخصية كنيمون وكراهيته للبشر هما لب مسرحية «الفظ». وينبغى هنا ألا ننسى أن معظم مسرحيات ماناندروس مفقودة وكلما تم إكتشاف المزيد منها تبين لنا مدى التنوع الذى تميزت به موضوعاته.

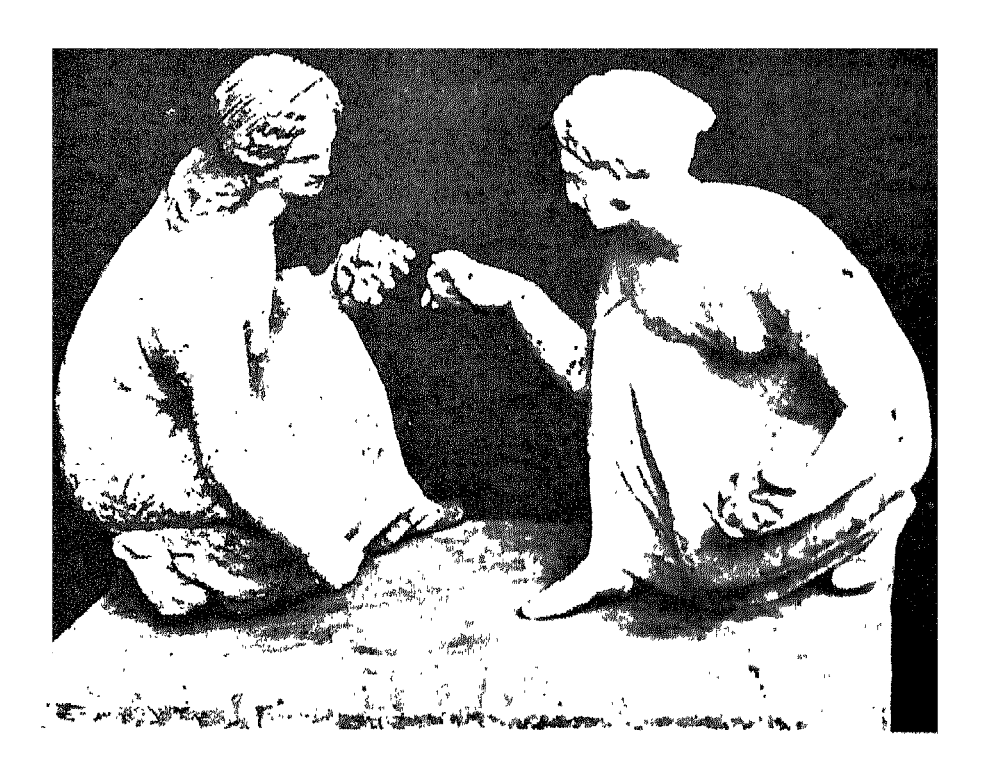
كان ماناندروس بارعا فى رسم خيوط الحبكة الدرامية والتنويع فيها بإدخال حوادث فرعية مفاجئة بين الحين والآخر. وهو مؤلف يكتب للعرض المسرحى أى يضع الجمهور دائما نصب عينيه أثناء عملية الإبداع نفسها، ولذلك نجده يتوجه إليه بالخطاب مباشرة عندما يجعل هذا الممثل أو ذاك يناجيه فى الأحاديث الجانبية. ولقد أتاحت هذه الأحاديث للممثلين فرصة إظهار مواهبهم فى الإلقاء والتمثيل. هذا وقد أسقط مسرح ماناندروس الوسيط بين الجمهور والأحداث الدرامية ونعنى دور الجوقة، إذ إقتصر هذا الدور - إن وجد- على مجرد رقصات وأغانى تأتى كفواصل بين مرحلة وأخرى فى الحدث الدرامى. والجدير بالذكر أن هذه الفواصل الغنائية بين المشاهد الحوارية هى التى أدت فيما بعد إلى تقسيم المسرحية الواحدة إلى خمسة فصول (epeisodia) وهو التقسيم الذى صار تقليدا ملزما عند هوراتيوس.[١٢٠]

وغنى عن التبيان أن الحبكة عند ماناندروس ليست أسطورية، ولكنها تحاكى ما يقع فى الحياة اليومية للأفراد. وتدور هذه الحبكة فى الغالب حول شاب أثينى من أسرة محترمة يقع فى حب فتاة ويريد أن يتزوجها. بيد أن هذه الفتاة إما أجنبية لا يصح - برأى أسرته - ان تكون زوجة له. وإما أنها فقيرة لا يمكنها أن تدفع

هدية الزواج كما جرى العرف الإغريق (واليونانى الحديث)، ومن ثم ترفض أسرة الشاب فكرة الزواج منها. وفى أحيان أخرى يريد مثل هذا الشاب أن يتخذ من إحدى الفتيات عشيقة له، ولكنها بحوزة نخاس جشع يطلب ثمنا باهظا لها. وعندما يبلغ عجز الشاب أشده يلجأ إلى عبده الأمين، واسع الحيلة والدهاء. وتقع على عاتق هذا العبد مهمة خداع الأب والحصول منه بطريقة أو بأخرى على المال المطلوب لشراء الفتاة. وفى الغالب تنتهى المسرحية بزواج الشاب من هذه الفتاة عندما تنكشف حقيقتها، أى أنها فى الأصل من أسرة أثينية كريمة. وقد تكون من قريبات هذا الشاب نفسه وكان قد ألقى بها فى العراء بعد ولادتها مباشرة لسبب أو لآخر. أو قد يكون والدها قد أنجبها فى إحدى رحلاته بهذه الجزيرة أو تلك ثم تركها وعاد إلى أثينا.

ويتميز مناندروس بقدرته الملموسة على جعل كل شخصية تتحدث باللغة المناسبة لها. ففى «فتاة ساموس» على سبيل المثال نجد ديمياس ونيكيراتوس - ويقابلهما جورجياس وسوستراتوس فى «الفظ» - كل منهم يناقض الآخر فى الملامح الشخصية والطباع وفى المستوى اللغوى أيضا. ولعل هذا الجانب اللغوى هو الذى دفع بعض النحاة إلى إتهام مناندروس بإستخدام أساليب «غير أتيكية». ويلاحظ كذلك أن مناندروس يلجأ كثيرا إلى إستخدام الحوار السريع والقصير جدا عندما تتخاطف الشخصيات الأبيات بيتا بيتا (stichomythia). وقد يكون هدفه فى ذلك معارضة شعراء التراجيديا والسخرية منهم. وبصفة عامة يترك مناندروس لمتفسرجيه مهمة الغوص فى الشخصية لأنه يجعل الحوار يمضى سريعا، وهو حوار يتطلب متفرجا واعيا على الدوام لكى يتمكن من متابعته والتقاط الإيحاءات المتتالية تباعا. وقد تدفع عبارة واحدة قصيرة للغاية الحدث الدرامى دفعة قوية إلى الأمام، أو قد تصف شخصية ما وصفا كاملا. ومع أن مناندروس يهدف بالأساس إلى تسلية الجمهور إلا أنه لا ينسى تماما أن يقدم له الدرس الأخلاقى. والدرس المستفاد من مسرح مناندروس بصفة عامة يتلخص فى أن التحمل والكرم هما مفتاح السعادة البشرية فى إطار العلائق الإجتماعية.

ولكن شتان ما بين مسرح أريستوفانيس القائم على قضايا إنسانية عامة ومشاكل



شكل ٢٥
فتاتان تلعبان إحدى الألعاب الشائعة. تمثال فخارى عثر عليه فى كابوا بإيطاليا
ويؤرخ بالقرن الثالث ق. م تقريبا

سياسية وفكرية جوهرية مثل الحرب والسلام، المرأة والرجل، الثروة والفقر، العدالة والمساواة وما إلى ذلك، وبين مسرح مناندروس القائم على الحياة الخاصة للأفراد وما بها من قضايا صغيرة ومسائل طفيفة من الحياة اليومية أى من الأشياء العادية التى تحدث كل يوم وفى كل بيت. فمسرح أريستوفانيس شامخ شموخ إنسان القرن الخامس فى أثينا، وأوسع أفقا لأن أبطاله منغمسون فى الحياة العامة وينسون ذواتهم فيها، بل إن قضايا حياتهم اليومية البسيطة تذوب فى خضم المصلحة العامة. أما الإنسان فى مسرح مناندروس فقد فقد الأمل فى أن يحقق طموحاته فى الحياة العامة فتحول إلى الإهتمام بحياته الخاصة وتقوقع فى ذاته يمضغ أحلامه ويجتر ذكريات أيامه.[١٢١]

الباب الرابع

النثر وفنون التعبير عن عصر النضج
والحكمة والبلاغة

« الكلمة قديرة فى قوتها، ضئيلة فى جسمها، بل قد تكون غير مرئية ولكنها بأفعالها التى تنجزها تكسب صفة القدسية، فهى التى تؤمن من خوف وتحرر من ألم وتجلب السرور وتنمى الشفقة »

جورجياس

«كلام الرجل مثل زخرف التطريز، دقيق الصنع، إذا إنفرط كشف عن سر تصميمه الزخرفى، وإذا إنطوى أخفى جمال تصميمه وشوهه »

ثيميستوكليس

«كل الخطباء بلا إستثناء ثعابين، وكل الثعابين كريهة، بيد أنه إذا كانت الثعابين الصغيرة سامة تؤذى الإنسان فإن الكبيرة منها تأكل الصغيرة »

هيبريديس

الفصل الأول

أدب الفلاسفة

١ - من الشعر إلى النثر

كان الفلاسفة الأوائل فى أيونيا لا ينشرون آراءهم وتعاليمهم كتابة بل شفاهة عن طريق تلقين دروسهم لتلاميذهم. وبمرور الزمن وتراكم الآراء والنظريات أصبحت الحاجة ملحة لإيجاد لغة فلسفية مقروءة. ولما كانت أيونيا وريثة تراث شعرى ضخم كان من الطبيعى أن يكون الشعر هو لغة الفلسفة الأيونية فى البداية. وهكذا نجد هؤلاء الفلاسفة الأيونيين الأوائل يواصلون ما بدأه هيسيودوس الذى كان قد سبق وحاول أن يشرح نظام الكون وأنساب الآلهة شعرًا.

جاء كسينوفانيس (٥٧٠ - ٤٧٩) - مثل ميمنرموس - من كولوفون وهو مثله أيضًا شاعر لا ناثر. إرتحل كثيرًا هنا وهناك وظل حتى سن الثانية والتسعين نشيطًا لا يكل. إستخدم الوزن الإليجى لنقد النقائص الإجتماعية مثل المبالغة فى مكافأة الفائزين فى الألعاب الرياضية (!) والتغنى بأغانى جادة أثناء تناول الطعام فى الولائم. ولكنه عندما تعرض لمسائل عامة ذات أفق أوسع لجأ إلى الوزن السداسى على أساس أنه الأنسب فى التعبير عن فلسفة الكون (الكوزمولوجيا). وبالنسبة للآلهة فقد نفى عنهم كل الأساطير التى تقول أنهم يسرقون أو يزنون أو يخدعون. وهذا يعنى أنه رفض فكرة أنثروبومورفية (ناسوتية) الآلهة الموروثة عن هوميروس، بل يبدو أنه كان توحيديًا إذ يقول (شذرة ٢٣ Diels) «بين الآلهة والبشر يوجد إله واحد، الإله الأعلى وهو لا يشبه البشر فى الجسد أو الروح». وهو يقول عن هذا الإله أيضًا (شذرة ٢٤) : «كل ما فيه يرى وكل ما فيه يفكر وكل ما فيه يسمع». ونسب إليه أيضًا القول : «إذا كانت للثيران والخيول والأسود أيدى ترسم

الآلهة كما يفعل البشر، لرسمت الخيول آلهتها خيولاً ولرسمت الثيران آلهتها ثيرانًا. . . فالأثيوبيون يصفون آلهتهم على أنهم ذوو أنوف طفساء، أما بشرتهم فسوداء. فى حين يتصور الطراقيون آلهتهم بعيون زرقاء وخصلات شعر شقراء» (شذرة ١١-١٢ و١٥-١٦). هكذا كان كسينوفانيس فيلسوفًا ولاهوتيًا وشاعرًا فصيحًا فى آن واحد.

وأول من لجأ إلى النثر لتوصيل الأفكار الفلسفية هم فلاسفة المدرسة الأيونية على ساحل آسيا الصغرى وفى مقدمتهم ثاليس (طاليس) من ميليتوس والذى أعتبر أحد الحكماء السبعة وكان معاصرًا لسولون. كان ثاليس عالمًا وفيلسوفًا إستطاع أن يقيس مسافة بعد السفينة فى البحر من إرتفاع شراعها، وتنبأ بكسوف الشمس الذى وقع فى ٢٨ مايو ٥٨٥. ويروى أنه ذات يوم كان يمشى محملقًا فى النجوم فسقط فى بئر! ويبدو أنه كان نشيطًا على الصعيد السياسى فقيل إنه حاول أن يوحد المدن الأيونية بآسيا الصغرى لمواجهة الخطر الفارسى. ومن أهم مبادئه الفلسفية القول بأن الماء أصل كل شىء. ويبدو أنه لم يسجل أفكاره هذه ولا تسأملاته الفلسفية أو نظرياته العلمية، وإعتمد على تدريسها شفاهة للتلاميذ والمريدين.

وهكذا يمكن أن نعتبر ميليتوس مسقط رأس النثر الأدبى، كما إنها كانت بحق تعتبر مهد الفلسفة. ففيها عاش إلى جانب ثاليس كل من كسينوفانيس وبارمينيديس وإمبيدوكليس وبيثاجوراس. وعاش فيها أيضًا أناكسيماندروس (٦١٠ - ٥٤٠) وتلميذه أناكسيمينيس (إزدهر حوالى عام ٥٤٦) وكلاهما من أوائل الفلاسفة الناثرين، فألفا كتبًا عن بنية الكون وإستمدا لغتهما من أسلوب الحديث اليومى. ويقول أناكسيمنيس (شذرة ١) «كما أن روحنا - وهى من هواء - تمسك بكياننا فإن التنفس والهواء بالمثل يمسكان بعالمنا هذا ككل». ومن الملاحظ هنا أنه يستخدم تصويرًا بسيطًا جدًا لشرح فكرته على نحو يكاد يكون مباشرًا لا مجاز فيه.

ولد بيثاجوراس (فيثاغورس) حوالى عام ٥٨٠ وهرب من ساموس حوالى عام ٥٣١ ربما فى أواخر الأربعينات من عمره، وهاجر إلى كروتونا بإيطاليا حيث أسس مدرسة إهتمت بالسلوك العملى والأخلاقيات والتأمل. أقام تلاميذه معه فى المدرسة إقامة كاملة، فتناولوا وجبات الطعام والشراب معًا، ومارسوا التقشف الصارم أحيانًا، وإمتنعوا عن أكل اللحوم وعاشوا على النباتات وقضوا وقتًا طويلاً فى

التدريبات الروحية. طور بيثاجوراس الدراسات الرياضية والهندسية وكان البيثاجوريون كالأورفيين موسيقيين، فدرسوا هذا الفن أى الموسيقى وعلم الأصوات على أسس رياضية. وآمن بيثاجوراس بمبدأ تناسخ الأرواح (metamorphosis) أى أن روح الإنسان يمكن أن تلبس بعد الموت روح حيوان أو نبات (metempsychosis).

وفى هذا الجزء الغربى من العالم الإغريقى أى فى إيليا بالقرب من جبال لوكانيا بجنوب إيطاليا كان بارمينيديس (حوالى ٥٢٠ - ٤٥٠) قد حاول أن يشرح بالوزن السداسى فكرته عن الحقيقة كجوهر لا يتغير فى مقابل المظهر المتغير والذى هو عبارة عن مجموعة من المتناقضات لا نملك إزاءها سوى التخمين. وأعطى بارمينيديس لموضوعه أهمية خاصة عندما بدأ أبياته بتصوير نفسه ممتطيًا عربة تتجه نحو بوابات الليل والنهار، حيث ترحب به إحدى الربات وتكشف له النقاب عن بعض الأسرار الكونية. ومع أن بارمينيديس يبدى هيمنة ملموسة على مفرداته فإن مناقشاته أكثر جفافًا وصرامة من أن يحتملها الوزن السداسى نفسه.

ولقد نظم إمبيدوكليس من أكراجاس (٤٩٤ - ٤٣٤) كتابين بالوزن السداسى هما «التطهيرات» (Katharmoi) و«فى الطبيعة» (Peri Physeos) ويبلغان حوالى ٥٠٠٠ بيتًا. ويتناول الأول منهما المعتقدات الدينية الشائعة فى صقلية آنذاك بما فى ذلك فكرة تناسخ الأرواح التى كان هو نفسه يؤمن بها إيمانًا راسخًا. وفى هذا الكتاب تضفى الصياغة الشعرية على جدية الفكرة الفلسفية المطروحة مزيدًا من القدرة على الإقناع ومسحة من الفخامة. ولا غرو أن نجد إمبيدوكليس يخاطب مواطنيه قائلاً (شذرة ١١٢، ٤):

«أنظروا! ها أنا إله بينكم، لا أموت، فلم أعد بعد فانيًا مثلكم»

أما فى كتابه الثانى «فى الطبيعة» فإنه يتعامل مع مادة أكثر علمية وأوفر تشبعًا بالمصطلح التقنى. وفيه يطرح فكرة أن الحقيقة الأزلية تنحصر فى أربعة عناصر أصلية (rhizomata) هى التراب والماء والهواء والنار. ولقد ظلت فكرة العناصر الأربعة هذه مثار جدل لعدة قرون، كما تركت تأثيرات قوية على الفكر والأدب العالميين ولا سيما إبان عصر النهضة الأوروبية[1]. ولقد ضمن إمبيدوكليس كتابه الكثير من فقرات الجدل المطولة وزوده بمختلف الأدلة والبراهين دون أن يأتى ذلك

على حساب الدفء الشعرى. فإمبيدوكليس يستخدم الأسطورة - مثله فى ذلك مثل بقية الشعراء - كأداة لنقل الفكرة، كل ما هنالك أن الفكرة عنده فلسفية متصلة بنظام الكون. والعالم عنده يخضع لقانون وسلطان «الحب» أى فيليا (Philia) ونقيضه أى الشقاق والنزاع (Neikos). فهاتان القوتان تسببان على التوالى التخلق أو الولادة والتلاشى أو الفناء. صفوة القول إن إمبيدوكليس قد أثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن الوزن السداسى - ذلك الموروث الملحمى - قادر فى يد شاعر فيلسوف موهوب مثله أن ينقل أعوص الأفكار فى سلاسة وحيوية(٢).

ولقب هيراكليتوس الإفيسى (إزدهر حوالى عام ٥٠٠) بلقب «الغامض»، لأنه كان يرى ضرورة أن تكون لغة الفلسفة غامضة حيث تتوجه إلى جمهور الصفوة لا العامة. وكان يعتقد أن الحقيقة عبارة عن عملية إنصهار مستمر وتغير أبدى. وكتب ما كتب بأسلوب تنبؤى، بمعنى أنه كان يعمد إلى إخفاء نصف ما يريد الإفصاح عنه - كما تفعل نبؤة دلفى - بإستخدام الصور والمجاز والعبارات المتناقضة. إليه يعزى القول بأن «الإله أبوللون مليك نبؤة دلفى لا يفصح عن الحقيقة ولا يخفيها، ولكنه فقط يشير إليها» (شذرة ١١ وقارن Diels, 93). ومن هنا نفهم أسلوبه التنبؤى فى الكتابة. فهو مثلا يقول «الطريق إلى أعلى كالطريق إلى أسفل بل هو نفس الطريق» (شذرة ٦٠). ويقول كذلك «الزمن طفل يلعب لعبة الداما، وسلطان الملوك كسلطان الأطفال» (شذرة ٥٢). ويقول أيضا «الفانون خالدون والخالدون فانون، إذ أن كلا منهم يعيش حياة الآخر» (شذرة ٦٢). ومن الشذرات المتبقية من مؤلفه «فى الطبيعة» يفهم أنه كان يميل إلى حياة العزلة، وأنه كان يرى بأن العنصر الأزلى الأصلى هو النار فسبق بذلك الرواقيين. حتى أنه ذكر قبلهم فكرة «الحريق» الكونى الهائل (ekpyrosis) الذى يلتهم كل شىء فى الوجود ليعاد خلقه من جديد بين الحين والحين. ومن أقواله المأثورة «إن المرء لا يستطيع أن يستحم مرتين فى نفس النهر» (شذرة ٩١٥)، بمعنى أن كل شىء فى تغير مستمر حتى أنك عندما تنزل النهر مرتين فإنه فى المرة الثانية يكون قد تغير وأصبح نهرًا آخر! ومن هذه المقولة جاءت فكرة أن كل الأشياء تتحرك (panta rhei) وهى فكرة تسيطر على عقلية الإغريق وتظهر كثيرًا فى كتاباتهم النثرية والشعرية.

ووصلتنا أيضا شذرات عديدة - وإن كانت لا تتعدى السطر أو السطرين فى كثير من الأحيان - من مؤلفات ديموكريتوس (٤٦٠ - ٣٧٠ تقريبا) من أبديرا. وتعزى إلى هذا الفيلسوف مقولة إن « الكلام المنمق لا يستطيع أن يخفى عملا سيئًا تمامًا، كما لا تستطيع الكلمات غير المتسقة أن تسىء إلى العمل الطيب » (شذرة ١٧٧). ويعتبر ديموكريتوس أبا النظرية الذرية فى الفلسفة وتابع أفكاره أناكسيمينيس. وعاصره فيلسوف آخر مشهور هو هيبوكراتيس (أبوقراط) الذى يسمى « أبو الطب »، وهو أول عالم طبيعى لدينا معلومات مفصلة عنه. إذ ولد تقريبًا عام ٤٦٠ وتنسب إليه أو إلى تلاميذه من أتباع أسكلبيوس إله الطب فى جزيرة كوس حوالى ثلاثة وخمسون مؤلفا طبيا. وبالنسبة لكتابنا هذا عن الأدب الإغريقى لا تهمنا هذه المؤلفات إلا من حيث الإشارة إلى فائدتها فى دراسة اللغة وتطورها وكذا تتبع تاريخ الفكر الطبى وعلاقته بالثقافة العامة.

وفى أثينا كان السوفسطائيون قد تطوروا بالنثر الأدبى ودخلوا به مجالات جديدة وآفاق رحبة. بيد أن أكثر من ساهم فى تطوير هذا الفن هو ذلك الذى لم يكتب كلمة واحدة، أى سقراط الذى إتبع طريقة الجدل (الإستجواب elenchos) المميزة له فى الكشف عن الحقائق. ولكننا نود أن نلقى نظرة سريعة على ملابسات هذا العصر الذى نشأ فيه النثر وقبل أن نصل إلى سقراط.

إن نصف القرن الذى تلى معركة سلاميس (عام ٤٨٠) يشكل أروع فترة فى تاريخ أثينا. ففى عام ٤٧٠ بدأ يلمع فى الأفق نجم بريكليس الذى أصبح هذا العصر الذهبى كله يقرن بإسمه والذى كان مواطنوه يسمونه « زيوس البشر ». فى عصره وضعت أسس الإمبراطورية الأثينية البحرية وتوطدت دعائم الديموقراطية والحرية، حرية الفرد وحرية التعبير. فى عصره أصبح دخول المسرح بالمجان وصرفت لأول مرة أجور للمحلفين فى المحاكم ولأعضاء مجلس الشورى. إليه يرجع الفضل فى التقدم الرائع الذى حققه فن النحت الإغريقى وفن العمارة. وفى عصر بريكليس أصبح « مجلس الشعب » يجسد فكرة الديموقراطية الحقة لأنه كان يناقش كل المسائل، فيه يجلس المواطن العادى ليجادل ويحاور فى كل ما يعن له من الأمور العامة. أصبح الشعب كله صاحب الكلمة الأولى، كل شىء منه يبدأ وإليه ينتهى.

لا يصدر تشريع قانونى أو حكم قضائى إلا بعد الرجوع لهذا المجلس. لقد إمتلأت حياة الأثينيين بكل صنوف النشاط والإثارة، وإزدانت أيامهم بمختلف الإحتفالات والمهرجانات الدينية وغير الدينية. وإكتظت السوق العامة الأجورا (agora) بالإجتماعات وأقيمت بالجمناسيون - (أو الجمناز يوم وهو معهد رياضى ثقافى (gymnasion) - وكذا الإستاد والمسرح مختلف المباريات الرياضية والثقافية. لقد أصبحت أثينا - كما يقول بريكليس نفسه - هى مدرسة هيلاس (أى بلاد الإغريق).

وكان من الطبيعى أن تواكب هذه النهضة الحضارية والمادية صحوة فكرية، تمثلت فى أن الناس لم يعودوا على إستعداد لتقبل كل العادات والتقاليد القديمة على أنها مسلمات بديهية فوق التساؤل أو التشكك. بل عمت روح البحث والفحص فى كل شىء. وتطلب هذا الجو السياسى والفكرى الجديد «المدرس الموسوعى» الذى يستطيع أن يحاضر فى فن الكلام والمنطق والعلوم الطبيعية واللغوية وكل فروع المعرفة. وإذا كان الإغريق قد شغفوا منذ بداية تاريخهم بالفضيلة والحكمة فإنهم بدأوا الآن يتساءلون عن ماهيتها وكيف السبيل إليها. يستطيع النخاس أن يبيعك عبدا، وبوسع النجار أن يصنع لك مقعدا فهل من معلم حكيم فاضل يعلمك الحكمة والفضيلة ؟ يجيبنا على هذا التساؤل نفر من المفكرين إعتقدوا أن الحكمة والفضيلة صفتان تكتسبان بالتعلم والمران، إنهم السوفسطائيون.

وجد الأثينيون إبان أواسط القرن الخامس فى السوفسطائيين ما يتطلبه عصرهم أى المدرسين الموسوعيين ومعلمى الحكمة والفضيلة. والكلمة الإغريقية القديمة «سوفيستيس» أى سوفسطائى (sophistes) تعنى أصلا «الماهر فى حرفته» أو «البارع». فى فنه ثم أصبحت تطلق على شخص «المحنك فى أمور الدنيا الخبير بفن الحياة» أى «الحكيم». ومنذ أواخر القرن الخامس صارت تطلق على هؤلاء المعلمين المتجولين الذين كانوا يعلمون النحو والبلاغة والخطابة والسياسة وغير ذلك من ألوان المعرفة كالشعر والموسيقى. بل إن بعضهم كان يعلم الفلك والرياضيات. وكان هدفهم إلى جانب تزويد المواطن بالخبرة اللازمة لممارسة فن الحياة إعداده لإحراز النجاح فى المناصب العامة. كانوا يتقاضون أجورا نظير خدماتهم التعليمية التى

تركزت بصفة خاصة على تعليم فنون الخطابة من بيـان وبـديع وجنـاس وسـجع وطباق، وجمل متوازية، أو عبارات متقابلة. والقصـد مـن كل ذلك هـو أن يبرع طلابهم فى الحوار والنقاش والجدل والإقناع سواء بـالحق أو بـالباطل. ومـن هنـا إكتسبت كلمة «سوفسطائى» معناها المرذول والـذى يتضـمن المراوغـة والتضـليل والخداع. وهذا ما أثار ضدهم حفيظة بعض الكتاب والمفكرين فى مقدمتهم أفلاطون وأريستوفانيس.

كان السوفسطائيون إذن فى الأصل أهل مهنة أو حرفة أتقنوها وبـرعوا فيهـا وأثروا منها. ولم يكونوا مدرسة من مدارس الفكر، واضحة المعالم، راسخة المبادئ. مع أن القليل منهم - مثل بروتاجوراس - كان يعلم الناس نظريات فلسـفية محـددة ويزودهم بنصائح ومواعظ حول المسائل الأخلاقية. لكنهم فى مجموعهم كانـوا يمثلـون إتجاها فكريا يدعو إلى عدم التسليم بالتقاليد الموروثة أو العادات القـديمة والمعتقـدات الدينية العتيقة. بل لم يسلموا بوجود دستور أخلاقى يحتم على المرء سـلوكا معينـا فى الحياة. كانوا يعتقدون أن كل شيء قابل للشك والنقد الصريح بل والتجريح. قـال بعضهم إنه من المحال معرفة أى شيء على وجه اليقين بسبب قصر عمـر الإنسـان. كانت حركتهم إذن فكرية تقدمية مستنيرة من شأنها تحرير الفـرد مـن قيـود المجتمـع وإطلاق العنان لتفكيره والإستقلال بـرأيه والتخلص مـن الخـزعبلات والـرضوخ للمسلمات. ولم يقصر هؤلاء الأساتذة جهودهم على التعليم، لأنهم أيضًـا نـاقشوا موضوعات الساعةوكتبوا فى السياسة وقاموا بما تقوم به الآن الصحف اليومية. وأمـا عن أخلاقياتهم فكان معظمهم أصحاب مبادئ تدعو للخير والصـلاح، ولم يصـحب حركتهم فساد أو إنحلال أخلاقى أو خروج على القانون كما حـدث فى إيطاليا عصر النهضة على سبيل المثال.

بيد أن الجماهير بدأت رويدا رويدا تفقد ثقتها فى هؤلاء المعلمين الذين يـدعون العلم بكل شيء. ذلك أن الإغريق بصفة عامة يشعرون بـالإحتقار تجاه مـن يقـدم علمه نظير أجر. أما فقراء الأثينيين فقد كان مـن الـطبيعى أن يحسـدوا هـؤلاء المعلمين الأثرياء ويبغضوهم لشعورهم بالحرمان من التعلم على أيـديهم لإرتفـاع ثمـن دروسهم. ما يهمنا هو أن السوفسطائيين قـد لعبـوا دورًا مهما فى تـطوير الفـكر

الإنسانى إذ تأثر بهم الكتاب الناثرون كالخطباء والمؤرخين وكذا الشعراء المسرحيين ولاسيما يوريبيديس كما سبق أن رأينا فى الباب السابق. ومن زعماء المدرسة السوفسطائية نذكر على سبيل المثال لا الحصر بروتارجوراس (٤٨٥ - ٤١٥) وجورجياس (٤٨٠ - ٣٧٦) وهيبياس (معاصر بروتاجوراس) وثراسياخوس الخالقدونى (إزدهر فيما بين ٤٣٠ و٤٠٠) وبروديكوس (معاصر سقراط).

كرس بروتاجوراس وقتًا كبيرًا للدراسات النحوية فدرس حالات الإعراب وصيغ الأفعال وأزمانها والفرق بين صيغة التمنى والإستفهام والتقرير والأمر وما إلى ذلك. ولعل فى مثل هذا السياق قد ورد نقده لهوميروس، إذ عاب عليه أنه يخاطب ربة الفنون بصيغة الأمر فى مستهل ملحمتيه كما رأينا فى الباب الأول. ويقول أفلاطون إن بروتاجوراس كان يقتطف من الشعراء لشرح آرائه النحوية واللغوية (محاورة « بروتاجوراس » فقرة ٣٣٩ وما يليه). أما بروديكوس فقد ركز جهده على تحديد وتعريف معانى المفردات وهذا ما حبب فيه سقراط. ويبدو من محاورة أفلاطون « بروتاجوراس » أن بروديكوس كان محددًا للغاية ودقيقًا تمامًا فى تعبيراته فى مقابل حديث هيبياس الفضفاض.

وعندما جاء جورجياس إلى أثينا عام ٤٢٧ أحدث ثورة عارمة فى مفاهيم الفكر والأدب، إذ أعلن صراحة - ما قد يقوله غيره ضمنًا - أن النثر فن أدبى راق لا يقل فى ذلك عن الشعر. ويعتبر جورجياس أول منظر للنثر الأدبى.[٣] وأساليب الكلام عنده هى المجاز (trope) أى التشبيه والتورية، التبادل (hypallage) أى إستخدام كلمة بدلاً من أخرى والقياس (katachresis) أى إستخدام الكلمات لتؤدى معنى وفق قانون القياس والتكرار، والإيجاز والتوازن (parisosis) أى إستخدام جمل متساوية متوازنة ومتوازية، التحول (apostrophe) أى تغيير مجرى الحديث للتوجه بالخطاب مباشرة إلى شخص أو إله ما، وأخيرًا أسلوب المقابلة (antithesis) أى إيجاد تناقض مدروس بين الكلمات والعبارات. وتعزى إلى جورجياس عبارة مشهورة هى أن « الكلمة قديرة فى قوتها، ضئيلة فى جسمها، بل قد تكون غير مرئية ولكنها بأفعالها التى تنجزها تكسب صفة القدسية، فهى التى تؤمن من خوف وتحرر من ألم وتجلب السرور وتنمى الشفقة ».

٢ - سقراط محاورًا

ولد سقراط فى إحدى القرى الأتيكية ولكنه عاش فى أثينا طوال حياته (٤٦٩ - ٣٩٩). وكان أبوه فيما يروى نحاتًا يصنع التماثيل أو بناء ميسور الحال. أما أمه فكانت قابلة. ولقد ورث سقراط عن أبيه حرفته فإشتغل فى مطلع حياته ولفترة قصيرة من الزمن نحاتًا للتماثيل، ثم إنصرف عن هذه الحرفة فألمت به ضائقة مالية. ومن الجدير بالذكر أن سقراط نفسه كان يحلو له أن يشبه طريقته فى التعليم بمهنة أمه، أى أنه كان يولد الأفكار من عقول تلاميذه. على أية حال فإن ما كان لدى سقراط من مال حتى بعد ترك حرفة نحت التماثيل كان يكفى لسد حاجاته الضرورية، لا سيما أنه كان يتميز عن غيره من الناس بالزهد والميل للتقشف. وأدى سقراط فى شبابه الخدمة العسكرية كأحد جنود المشاة. وتزوج فى وقت متأخر من إمرأة تدعى كسانثيبى، يبدو أنها كانت ثرية مدللة إذ رويت عنها حكايات لا تخلو من المبالغة ومفادها أنها كانت حادة المزاج، سليطة اللسان. وقد أنجب سقراط منها (وربما من غيرها؟) ثلاثة أولاد كانوا لا يزالون صغارًا عندما حكم على أبيهم بالموت عام ٣٩٩.

كان الدافع الحقيقى وراء ترك سقراط لحرفة نحت التماثيل أنه وجد نفسه منساقًا إلى الفلسفة أو «حب الحكمة» (philosophia). ويقال إنه كان يشاهد كثيرًا برفقة أرخيلاوس أحد فلاسفة الطبيعة الباحثين فى أصل الكون وعناصره الأولية والذى إزدهر حول عام ٤٤١. لكن بمرور الزمن وقبيل إندلاع الحروب البلوبونيسية (٤٣١) ببضع سنوات إنصرف سقراط عن هذا اللون من الفلسفة وكرس نفسه للبحث فى السلوك القويم فى الحياة عن طريق الحوار. وكان أسلوبه فى الحوار جديدًا وفريدًا ويمكن تسميته الإستجواب (elenchos) فقد برع فيه حتى صار يعرف بإسمه فيقال «الحوار السقراطى». كان يبدأ بطرح السؤال على محدثه ويسوقه إلى الإجابات أى يستولد من أقواله عن طريق الإستقراء أو الإدراك العقلى ما يفترض أن يكون

تعريفًا جامعًا مانعًا لشيء ما، ويصلح لأن يكون أساسًا لحقيقة ثابتة ومعرفة صحيحة. بيد أن سقراط عادة ما يورط محاوره رويدًا رويدًا فى خطأ ما، أو يتغاضى عن إغفاله لنقطة أساسية تركها مبهمة دون إيضاح، فيستدرجه للإسترسال فى الكلام والتمادى فى الخطأ حتى يقع فى تناقض ظاهر، كأن يقول فى النهاية خلاف ما كان قد أكده فى البداية. وبذلك ينكشف جهله أو يتأكد عجزه عن الفهم، ولا سيا عندما يعقب سقراط على إجابات محاوره ويصوب له أخطاءه. وكان سقراط يفعل ذلك مع كل من يلتقى بهم عرضًا فى السوق العامة وغيره من الأماكن، لا سيا إذا صادف رغبة لدى الناس فى تبادل الأحاديث أو لاحظ إدعاء بسعة المعرفة من قبل البعض. ولعل سقراط قد بدأ يمارس هذا البحث المنهجى بطريق الحوار بعد أن ذهب صديقه خايريفون - كما يروى لنا أفلاطون - ليستشير نبوءة الإله أبوللون فى دلفى بشأن سقراط. وعاد من هناك إلى أثينا حاملاً جواب النبوءة الإلهية ومذيعًا أمرها بين الناس وفحواها «ليس هناك أحد أحكم من سقراط». وكما يقول أفلاطون شرع سقراط يحاور من إشتهروا بالحكمة فى المدينة من خطباء وشعراء ورسامين إلى نحاتين بهدف إكتشاف من يفضله فى الحكمة. وإكتشف أنهم جميعًا يدعون المعرفة ويزعمون الإلمام بكل شىء وهم لا يعرفون شيئًا، أما هو فلا يعرف شيئًا ويعرف أنه لا يعرف شيئًا. وبذلك صدقت نبوءة أبوللون وتيقن سقراط أنه أحكمهم جميعًا لأنه على الأقل يعمل بالحكمة ألقديمة المنقوشة على مدخل معبد أبوللون فى دلفى وهى «إعرف نفسك». أى إعرف حدود طاقتك البشرية على المعرفة.

لم يكن سقراط يهتم بمظهره الخارجى فكان قليل العناية بملبسه، متقشفًا فى مأكله عزوفًا عن الترف والدعة. وقد حبته الطبيعة قوة فى البدن وقدرة كبيرة على الإحتمال، وحرمته نعمة الوسامة فكان قبيح الوجه دميم الهيئة بشكل ملحوظ. ووراء هذا الوجه غير المليح كان يكمن عقل يتقد ذكاء، ونفس أبية وشجاعة نادرة وروح قوية، وصلابة خلقية. كان سقراط يجمع بين الإحساس العميق بالواجب والميل للمزاح المعتدل والطبع الكريم وحسن المعاشرة. وكان يتمتع بملكة الفكاهة، وبراعة فائقة فى التهكم والسخرية. ومن المؤكد أن هذه الصفات قد تضافرت على جذب

كثير من التلاميذ والأتباع إليه طلبًا لصحبته والإستماع إليه، والتحلق من حوله. كان بعضهم من أقرانه الذين ينتمون إلى مختلف الطبقات الدنيا ممن يمارسون هذه المهنة أو تلك الحرفة. وبعضهم الآخر من الشبان سليلي الأسر النبيلة جاءوا سقراط للتزود بالمعرفة التي تؤهلهم للإشتغال مستقبلاً بالسياسة. وكان يأتيه أحيانًا بعض المفكرين الجادين لإستشارته وإستطلاع رأيه فيما يعن لهم من مشكلات تشغل بالهم. كانت الحلقة السقراطية تضم مواطنين أثينيين ووافدين غرباء آتين من مدن إغريقية أخرى. وقد واصل بعضهم طريق البحث والتأمل بعد رحيل سقراط عن دنياهم حتى أصبحوا مؤسسي مدارس فلسفية تمثل مختلف الإتجاهات. فمن بين هؤلاء أفلاطون مؤسس المدرسة الأكاديمية - وسنتحدث عنه بعد قليل - وأنتيستنيس مؤسس المدرسة الكلبية وهو أيضًا أثيني. ومن تلاميذ سقراط أيضًا أريستيبوس القوريني وإقليدس (إيوكليديس) الميجاري مؤسس المدرسة الميجارية. وربما كان بينهم أيضًا فيدون أحد مواطني إيليس بشمال غرب البلوبونيسوس ومؤسس المدرسة الإيلية. هذا إلى جانب كسينوفون مؤرخ القرن الرابع والذي سنتحدث عنه أيضًا. ومن بين تلاميذ سقراط كذلك أيسخينيس الملقب بالسقراطي والذي كتب محاورات سقراطية دافع فيها عن أستاذه، ورسم له صورة أمينة توضح ملامح شخصيته وخلقه وطريقته في الحوار.

وسقراط هو الفيلسوف الذي أصبحت مبادؤه وأفكاره وتعاليمه جزءاً لا يتجزأ من تراث الحضارة الإغريقية بل والحضارة الإنسانية عامة. فهو أول من نادى وأصر في ندائه على أن الإنسان ينبغي أن ينظم حياته في ضوء تفكيره هو وتفكيره فقط دون الإكتراث بأية عوامل خارجية أو حتى أية مؤثرات عاطفية ما لم تخضع جميعًا للتفكير العقلاني. كان أول من أثار بين تلاميذه قضايا الأخلاق والسلوك الفردي، وحثهم على التحقق بطريقة منهجية من صحة الإفتراضات أو المسلمات الأساسية التي قد يبنون عليها أحكامهم. ويعتبر سقراط أول من أكد على ضرورة تحديد معاني الألفاظ العامة تحديدًا دقيقًا وتعريفها تعريفًا جامعًا مانعًا. ومن ثم فهو رائد أعطى دفعة قوية لتطور الفكر الفلسفي في علم الأخلاق والمنطق.

ولقد عزف سقراط بعض الشيء عن المسائل السماوية والميتافيزيقية، حيث أنها

لا تعنيه كثيرًا فهى لا تمت لموضوع بحثه بصلة، ونعنى الإنسان وسلوكه الخلق. بيد أن أى شعور بالورع أو الخوف لم يكن ليعيق سقراط عن البحث والنقد والتعليق على كل صغيرة وكبيرة. ومع ذلك فهناك تساؤل مطروح حول معتقدات سقراط الدينية، إذ كان الكفر بالآلهة الإغريقية التقليدية من بين التهم الموجهة إليه فى كوميدية أريستوفانيس «السحب»[٤]. التى عرضت عام ٤٢٣ وكذا فى عريضة الدعوى التى حوكم بموجبها وأعدم سقراط عام ٣٩٩. ولا تزال هذه النقطة مثار جدل بين الباحثين. وليس هناك شك فى أن سقراط كان رجلًا ذا شعور دينى عميق حريصًا على مراعاة الشعائر الدينية. لكن من المحتمل أنه طبق طريقته فى النقد أى منهجه الديالكتيكى على بعض المعتقدات الدينية التقليدية السائدة فى عصره. ومن جهة أخرى ليس لدينا أى دليل مؤكد على أن سقراط كان عضوًا منتميًا إلى فرقة أو طائفة دينية منحرفة أو خارجة على المألوف من العقائد الدينية. لكننا نعرف ما رواه سقراط نفسه أى تلك التجربة أو المعاناة الدينية التى مر بها بين الحين والآخر طوال حياته. ونعنى ذلك الوحى أو الهاتف الإلهى الذى كان يأمره بإتباع سلوك معين ويوجهه فى تصرفاته كلما تطلب الموقف. لكن طبيعة هذا الوحى أو الهاتف لا تزال أمرًا خفيًا يكتنفه الغموض. بيد أنه قد شاع القول فى أثينا إنه يكفر بالآلهة الأوليمبية التقليدية ويتعبد لآلهة جديدة خاصة. وقيل عنه فى الأجيال التالية إنه كان يؤمن بفكرة الإله الواحد، حتى أننا نجد أمير الشعر العربى أحمد شوقى[٥] يقول فى «الهمزية النبوية» مخاطبًا الرسول صلى الله عليه وسلم:

نـاديت بـالتوحيد وهـو عقيـدة   نـادى بهـا سـقراط والقـدماء

وعلى أية حال فإن صورة سقراط ودوره فى الفكر الإغريقى سيلقيان مزيدًا من الإيضاح فى ثنايا حديثنا عن أفلاطون.

٣ - أفلاطون متأرجحا بين الشعر والفلسفة

يعد أفلاطون (٥٢٨ أو ٥٢٧ - ٤٣٧) ألمع تلاميذ سقراط وأشهر الشخصيات الأدبية والفلسفية إبان النصف الأول من القرن الرابع، ويمكن إعتباره شاعر الفلسفة أو فيلسوف الأدب الإغريق الأول. يقول عنه سبيوسيبوس إبن أخته إنه إبن أبوللون نفسه[٦]، وهى مقولة نابعة عن إعجاب شديد بهذه الشخصية شبه الأسطورية من حيث تألق العبقرية. وقيل إن اسمه الأصلى هو أريستوكليس (Aristokles)، أما «أفلاطون» (Platon) فلقب أطلق عليه بسبب قامته المتينة وأكتافه العريضة (platys) عرضا غير عادى. قبل أفلاطون دعوة ديونيسيوس الأول طاغية سيراكوساى حوالى عام ٣٨٨ بهدف تطبيق مبادئه الفلسفية فى نظام الحكم أى ما يعرف بالمدينة الفاضلة. فلما فشلت المحاولة أعاد أفلاطون الكرة فى عصر ديونيسيوس الثانى. ولم يخرج أفلاطون هذه المرة أيضا بنتيجة تذكر. بيد أنه تعرف فى صقلية على أتباع المدرسة الفيثاغورية التى تركت مبادؤها بعض التأثير على كتاباته اللاحقة. وقضى أفلاطون بقية حياته مدرسا ومعلما للفضيلة.

ومن المحتمل أن يكون أفلاطون قد بدأ فى كتابة محاوراته بعد موت سقراط مباشرة عام ٣٩٩. ومن حسن الحظ أن وصلتنا كل مؤلفات أفلاطون، ويمكن تقسيم محاوراته إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول: المحاورات السقراطية حيث يلعب سقراط الدور الرئيسى فى الحوار. وتندرج فى هذه المجموعة المحاورات التالية: «كريتو»، و«خارميديس» و «لاخيس» و «إيوثيفرون» و «هيبياس الأصغر» و «هيبياس الأكبر» (المشكوك فى نسبتها إلى أفلاطون) «وإيون» و «ليسيس». أما محاورة «الدفاع» فهناك من يتحفظون عليها قائلين بأنها نسخة من دفاع سقراط عن نفسه أمام المحكمة أى أنها من تأليف الأخير.

أما القسم الثانى فيضم المحاورات التى عادة ما تسمى المجموعة الأفلاطونية الأولى

والثانية. فرغم أن سقراط فى هذه المحاورات لا يزال بارزا إلا أنه يعبر عن أفكار أفلاطون أكثر من التعبير عن نفسه. وتندرج فى هذا القسم المحاورات التالية :

« إيوثيديموس » : وفيها يندد أفلاطون بمجموعة من السوفسطائيين.

« كراتيلوس » : وتعد بحثا فى الإشتقاق اللغوى والعلاقة بين المفردات ومدلولاتها.

« فايدون » : وهى دفاع تمجيدى عن سقراط وتصف أيامه الأخيرة فى الحياة.

« الجمهورية » : وتعتبر رائعة أفلاطون دون جدال وتقع فى عشرة كتب. يرسم أفلاطون فى الكتاب الثانى والثالث والرابع منها صورة الدولة المثالية التى هى أقرب ما تكون للشيوعية. وفيها يتدرب الحكام أو الحراس (phylakes) تدريبا جيدا ولا يمتلكون أى شىء على الإطلاق. أما بقية كتب المحاورة فتعالج المشاكل التى يمكن أن تواجه هذا النظام، مثل وضع المرأة وطبيعة الزواج بين الحراس ومسالة التربية والتعليم.

« مينون » : وتدور حول مسألة الفضيلة وهل يمكن إكتسابها بالتعلم.

« ألكيبياديس » : ويشك فى نسبتها إلى أفلاطون.

« مينيكسينوس » : ومن المفارقات أن تلميذ سقراط هذا الذى تحمل المحاورة إسمه عنوانا يلعب دورا ضئيلا فيها. أما دوره فى محاورة « ليسيس » و « فايدون » فهو أكبر بكثير.

« فايدروس » : وتحوى نقدا لخطباء العصر.

« المأدبة » : وتشرح الحب الأفلاطونى.

« ثياتيتوس » : وتدور حول نظرية المعرفة.

« بارمينيديس » : وفيها يتراجع أفلاطون ويعدل فى نظرية المثل. ذلك أن هذه المحاورة قد كتبت فى سن الستين وتمثل قمة نضوج أفلاطون وخبرته.

أما القسم الثالث فيضم المحاورات المسماة « المجموعة الأفلاطونية الثالثة ». ولا يبرز سقراط إلا فى واحدة منها ويغيب عن بعضها تماما. وتندرج فى هذا القسم المحاورات التالية :

« السوفسطائى » : وتعتبر إستمرارا لمحاورة ثيايتيتوس وتهاجم السوفسطائيين.

« السياسى » : وهى بحث فى شخصية الملك أو « رجل الدولة » الحقيق.

« تيمايوس » : وتدور حول فلسفة الكون أو الكوزمولوجيا وفيها يعود أفلاطون إلى نظرية المثل.

« كريتياس » : ووصلتنا ناقصة.

« فيليبوس » : وفيها يبرز سقراط.
(Philebos)

« القوانين » : لا يظهر فيها سقراط تماما وتقدم بعض التعديلات فى الآراء المطروحة فى محاورة « الجمهورية ».

هذا وتعزى إلى أفلاطون ثلاثة عشر رسالة موجهة لبعض الشخصيات، وكذا بعض قصائد الإليجيات. لقد أمضى أفلاطون شطرا كبيرًا من حياته يبرر مسلك أستاذه سقراط الذى ربما ماذاع صيته ولاعظم مجده لو لم ينشغل به تلميذه هذا الانشغال. ولقد كتب أفلاطون أربعة محاورات عن الأيام الأخيرة فى حياة سقراط. ففى « يوثيفرون » نرى سقراط وهو على وشك المثول أمام المحكمة يناقش تلاميذه فى معنى الشعور والإلتزام بالواجب. وهناك من الدارسين من يعتقد أن محاورة « الدفاع » هى النص الفعلى الذى دافع به سقراط عن نفسه أمام المحكمة والذى إختتمه بالقول ساخرا :

« لقد آن الآوان للرحيل وكل منا يمضى فى طريقه
أنا إلى الموت وأنتم إلى الحياة.
أيهما أفضل؟ لا يدرى أحد سوى الإله ! »

وهو قول فيه من روح سقراط أكثر مما فيه من قلم أفلاطون. وفى محاورة « كريتون » نرى سقراط فى السجن ويقترح عليه البعض الهرب بعد تأمين الوسيلة المناسبة، ولكنه يرفض قائلا بأنه ينبغى الإنصياع للقوانين لأنها أساس النظام بالمدينة ولأنه يدين بكل شىء لها ولا يستطيع الخروج عليها. ويصف أفلاطون فى محاورة « فايدون » الساعات الأخيرة لسقراط فى الحياة الدنيا، إذ تنتهى بشربه السم فعلا بعد مناقشة طويلة فى معنى الخلود.

كان سقراط - بشخصه وما أثار من موضوعات فلسفية وأخلاقية وتقشفه وبساطته - بالنسبة لأفلاطون تحديا كبيرا وقدوة تحتذى فى نفس الوقت. فبفضل سقراط أصبحت الفلسفة عند أفلاطون ليست مجرد تأمل بل أسلوبا فى الحياة وسلوكا يفرض إلتزامات معينة. ويلاحظ أن كل كتابات أفلاطون تنحصر أساسا فى المسائل الفلسفية، ويسترعى الإنتباه أيضا أن أفلاطون لا يتحدث بلسان المتكلم المفرد قط. ومما لا شك فيه أن الكتابة فى شكل محاورات من إبتداعه وبنات أفكاره، بيدأن المضمون الفلسفى قد تكون له مصادر أخرى وفى مقدمتها سقراط نفسه. وهناك رسالة من الأرجح أنها مقحمة على أفلاطون، غير أنها جديرة بالملاحظة إذ تقول «ليست هناك ولن تكون قط أية كتابات منتظمة لأفلاطون، أما ما ينشر بإسمه فهو فى الحقيقة ينتمى إلى سقراط الذى عاد للحياة شابا وسيما»(٧). وهذه الرسالة مفعمة بروح السخرية ولكنها تدل على أن أفلاطون - إن كان هو حقا صاحبها - لا يعتبر كتاباته من وحى آرائه الشخصية. وإذا سلمنا بهذه الحقيقة فإن ذلك لا يعنى سوى أن الإيحاء فقط قد جاء من سقراط، فتحول لدى عبقرية أفلاطون المبدعة إلى كيان جديد مكتمل النمو، وافر الحياة والعطاء. لقد وجد أفلاطون فى سقراط الأنموذج الكامل للمفكر والفنان وظل هذا الأنموذج يتمركز فى دائرة تفكيره وكتاباته. ولكنه رويدا رويدا بدأ يتخلص من سيطرة هذا الأنموذج ويتحرر من تأثيره الآسر ليعبر عن نفسه مباشرة، ولكن بعد أن كانت قد مضت أخصب سنوات عمره التى قضاها فى تمجيد أستاذه. ومع ذلك فلم يكن أفلاطون متعصبا للأفكار التى يطرحها فى كتاباته سواء فى المرحلة السقراطية أو تلك التى عبر فيها عن نفسه. ذلك أنه إقتنع بأن السعى إلى الحقيقة هو طرح للأسئلة والأسئلة المضادة، وقد يكون هذا السعى نفسه أى التساؤل أهم من الوصول إلى نتيجة ما لأنه ينشط الذهن ويوقظه، والنتائج لا تكون نهائية قط. ومن ثم يمكن القول بأنه إذا كان التفكير الديالكتيكى هو شغل سقراط الشاغل، فإن أفلاطون هو الذى صاغه أدبا. وبفضل إستخدام أسلوب الحوار الفلسفى فى كتاباته تمكن أفلاطون من إبراز عملية السعى إلى الحقيقة أثناء حدوثها الفعلى من البداية إلى النهاية وذلك فى إطار عمل إبداعى رفيع المستوى.

ومما يلفت النظر أن أفلاطون يعتنى كثيرا بشخصياته المشتركة فى الحوار. ويمكن

رسم الخطوط العريضة لما يحدث فى المحاورة الأفلاطونية على النحو التالى : يبدأ سقراط بطرح سؤال ما على أحد المتحاورين. ثم ينهال عليه بأسئلة أخرى متتالية تشكل فى مجموعها حصارا مطبقا لا يسع هذا المتحاور إزاءه سوى الاستسلام والإعتراف بأنه لا يعى ما يقول. وهكذا يسيطر سقراط على كافة مشاهد المحاورة ويبرز كواحد من أهم الشخصيات فى الأدب الإغريقى، لأنه كريم ودود مع ضحاياه. حقا يشعر سقراط بالمودة تجاه محاوره، ولكنه لأمر ما يشدد قبضته عليه حتى أن مينون الذى يعجب بسقراط يظهر شيئا من التمنع فى خضم هذا المد السقراطى، ويشبهه بسمكة الرعاد الكهربائى (التوربيدو) لا من حيث المظهر الخارجى فحسب بل من حيث طريقته فى الحوار. فهو يبدو كما لو أنه يرسل شحنة كهربائية تخدر كل من يقترب منه بل وتتركه ساكنا لا ينطق ببنت شفة. ويشبه الكيبياديس سقراط بأحد أفراد سلالة السيلينوى العازفين على المزامير والفلوت. ويشبهه أيضا بالساتيروس مارسياس الذى يبدو قبيحا ولكنه يسحر الجميع بموسيقاه. يتحدث سقراط ببساطة شديدة ويستمد أمثلة من الحياة اليومية المتواضعة ويضفى الحيوية على أحاديثه بدس بعض اللمسات الشخصية فيها. هذا هو سقراط كما رسمه أفلاطون.

ويتألق أفلاطون أيضا فى رسم شخصية محاورى سقراط سواء أكان الشاب الصغير خارميديس الذى يشعر بالحياء بسبب هيئته المليحة والمثيرة للإعجاب، أو كان المنشد الملحمى إيون المشغول بإنشاد وتفسير هوميروس، أو كان كالليكليس المتقد ذكاء وألحية والمتميز بالوقار والذى يدافع عن مبدأ « القوة هى الحق ». ويجسد كيفالوس المسن عند أفلاطون الحكمة والسكينة الملازمتين للشيخوخة. أما ثراسياخوس فهو جعجاع لا يحب أن تطرح عليه الأسئلة ولا يجيد الدفاع عن نفسه. أما بروتاجوراس المبجل فيمتاز بالكياسة فى سلوكه والتحكم فى نفسه، يصد هجمات سقراط ويكسر حدة الموجات المتتابعة من أسئلته ببراعة ورباطة جأش. وتختلف شخصيات المحاورات الأفلاطونية عن أبطال التراجيديا الإغريقية فى أنها أقرب إلى المباشرة. وهى أيضا تختلف عن أبطال الكوميديا لأنها ليست صورا كاريكاتيرية تهدف إلى السخرية المضحكة، بل هى شخصيات مألوفة تبدو وكأنها إنعكاس

صادق للمواطن الأثيني نفسه. فمن محاورات أفلاطون نستطيع أن نتصور كيف كان الأثينيون يراقبون بعضهم بعضا عن كثب. ومن الملاحظ أن مفتاح الشخصية الأفلاطونية يكمن فى آرائه وفى جدية طرح هذه الآراء وكذا فى القدرة على الدفاع عنها.

ولا ترقى الظنون قط إلى القيمة الأدبية الرفيعة لمحاورات أفلاطون. يضاف إلى ذلك أن المدقق فى محاورات أفلاطون سيكتشف أنه لا يحصر تفكيره فى سقراط فقط، وإنما يتسع إهتمامه فيشمل كل أفراد الحلقة التى تحلقت حوله. لقد وجد أفلاطون أن إعادة بناء أو إحياء العصر الذى سبقه يشكل خلفية مناسبة لمحاوراته. وبرغم مرارة الحالة الراهنة فى أثينا المتدهورة، إلا أن أفلاطون لا يتحمس لمغامرات عصر بريكليس المجيد. وقضى أفلاطون معظم سنى عمره متأملا ومتدبرا أمر رجالات الفكر آنذاك. ولكنه جعل محاوراته تجرى فى أماكن خيالية وتواريخ غير محددة، وهى على أية حال تقع فيما بين الفترة السابقة لقيام الحروب البلوبونيسية عام ٤٣١ حتى الحملة الصقلية عام ٤١٥، وكان أفلاطون نفسه عندئذ صبيا يناهز الرابعة عشر. أما محاوراته التى تعالج موضوع محاكمة سقراط وموته فتدور بالطبع فى فترة لاحقة، وكان أفلاطون قد بلغ سنا تمكنه من معرفة ما يجرى حوله. ومعظم محاورات أفلاطون الأخرى تدور فى زمن بعيد، إذ يعتمد فيها المؤلف على ما كان قد سمعه أو علمه عن ذلك العصر. أفلاطون إذن فنان يعيد صياغة أحداث الماضى وشخصياته ومشاكله بهدف التعبير عن الحاضر وآلامه وآماله. وكان من الطبيعى أن يتشوق أفلاطون الأرستقراطى ويحن للماضى المجيد، ولكنه لا يمتدحه بل دائما ما ينتقده ولا تفلت من إنتقاداته حتى الإنجازات الضخمة فى الحياة والفنون التى حققها أبناء هذا الماضى والتى لا تزال مثار إعجاب الأجيال المتتالية.

فى المرحلة الأولى كان أفلاطون يؤلف مقطوعات حوارية قصيرة، وكان سقراط يمثل فيها الراوى والشخصية الرئيسية. وتدور كل مقطوعة منها حول موضوع واحد على نحو أو آخر. فموضوع «خارميديس» هو الإعتدال وموضوع «ليسيس» هو الصداقة وتدور «لاخيس» حول الشجاعة، أما «إيون» فتعالج مشكلة طبيعة الشعر ووظيفته[٨]. ويلاحظ أن عدد المتحاورين دائما قليل جدا لا يزيد على أربعة أو خمسة

وتشبه المحاورة الأفلاطونية فى هذه المرحلة مسرحية من فصل واحد تجرى فى حوار رفيع المستوى. وفى محاورات هذه المرحلة أيضا غالبا ما نجد شابا وسيما أو صديقا مخلصا، أو قادة مشهورين، أو منشدا ملحميا يتغنى بأشعار هوميروس. يسأل الواحد منهم أسئلة تتصل بوجوده ذاته وحرفته، ومن محاورته مع سقراط يكتشف أنه غير متسق مع نفسه إلى حد أنه فى النهاية يضطر إلى الإعتراف بأنه لا يعرف كنه الموضوع الذى يتناقش حوله. بيد أن أفلاطون يدس فى ثنايا هذا الحوار لمسات جذابة، فمثلا عندما يختلف القائدان لاخيس ونيكياس، أو عندما يظهر إيون إعجابا بهوميروس يصل إلى حد التقديس، نجد أنفسنا مشدودين إلى متابعة الحوار. وهكذا يعتبر الحوار الأفلاطونى إنجازا أدبيا لا نظير له. ففى هذه المحاورات حطم سقراط بطريقته المعروفة فى الجدل المعتقدات المألوفة والبديهيات ولم يقدم بديلا. وهذا يعنى أن أفلاطون قد إعتبر أن النتائج السلبية السليمة أفضل بكثير من النتائج الإيجابية الخاطئة. تلك هى خلاصة ما نجده فى محاورات المرحلة الأولى التى تنطوى تحت لواء الأدب أكثر من لواء الفلسفة. ولا غرو فى أن يتخذ الأدب النثرى الشكل الحوارى الذى هو من ناحية أساس الشعر المسرحى، ومن ناحية أخرى يعد جزءا من الحياة اليومية للمواطن الأثينى.

وفى المرحلة التالية أولى أفلاطون رسم الشخصيات ووجهات النظر التى يمثلونها مزيدا من العناية، وصارت محاوراته أكثر صقلا ودقة. وإستطاع المؤلف فى هذه المحاورات أن يخلق من مجموع جزئيات متفرقة عملاً فنيا متكاملا يهدف إلى كشف عملية التفكير نفسها فى موضوع واحد رئيسى ومحدد، يتم فى النهاية الوصول بشأنه إلى نتيجة ما. ولقد طور أفلاطون فى هذه المرحلة الأكثر نضوجا صورة سقراط الذى لم يعد مجرد محاور بارع. حقا إن المؤلف يرسم هذه الصورة من مخزون ذاكرته، ولكنه زينها بالكثير من بنات أفكاره وخياله الخصب وتجربته العريضة.

ولعل موضوع محاورة «بروتاجوراس» سيظل مثار بحث وأخذ ورد للأبد ودون إنقطاع لأنه يدور حول السؤال: هل بالإمكان تعلم الفضيلة؟ ولقد عبر سقراط فى هذه المحاورة عن شكوكه فى ذلك معتمدا على أمثلة حية. وفى البداية تطرح القضية لصالح مبدأ إكتساب الفضيلة بالتعلم والتدرب على يد أستاذ بارع ومتحدث لبق مثل

بروتاجوراس. يزعم هذا السوفسطائى أنه يستطيع أن يجعل الإنسان أفضل مما هو عليه بالتعليم. ومن الواضح أن هذا الأستاذ جاد فى زعمه وصادق مع نفسه، إذ يربط الفضيلة بالوظيفة الإجتماعية للإنسان. بيد أن سقراط لا يقتنع بهذه الآراء لأنه يطالب بالفضيلة المثلى لا النسبية، ويرى أن لا وجود لها فى النظام الذى يقترحه بروتاجوراس. وتتطور المناقشة حتى تتعرض لقصيدة من نظم سيمونيديس يتحدث فيها عن صعوبة أن يكون الإنسان فاضلا. ولا تصل المحاورة إلى نتيجة محددة ولكننا نخرج بإنطباع مؤداه أن بروتاجوراس قد شرع يناقش القضية منطلقا من إفتراضات وهمية زائفة أو مضللة.

وليس جورجياس - بطل المحاورة التى تحمل إسمه عنوانا - على نفس الدرجة من الجدية والوضوح مثل بروتاجوراس. ورغم أن جورجياس متواجد طوال المحاورة إلا أنه لا يلعب دورا حيويا فيها بإستثناء البداية، حيث يقرر أنه دارس لفن الخطابة والإقناع. فبما أن الخطبة تمثل الأداة الجوهرية فى لعبة الحياة السياسية كان من الطبيعى والضرورى أن يتعرض الحوار لنظم الحكام. وتكتسب هذه المحاورة بعدا أعمق عندما يقول الشاب كالليكليس صاحب النفوذ إن «الخير» هو ما يشبع رغبات الإنسان وشهواته، وإن الحق فى عالم السياسة هو القوة لأن هذا هو قانون الطبيعة نفسها أى البقاء للأقوى. ويحترم سقراط أمانة وصدق كالليكليس الذى يقول صراحة وجهرا ما يضمره الآخرون أى يفكرون فيه ويكتمونه. ويعبر كالليكليس عن إعجابه بأرخيلاوس ملك مقدونيا الذى بإرتكاب عدة جرائم شق طريقه إلى الحكم والسلطان. فهو إذن إنسان يعد أكبر وأفظع المجرمين من ناحية، ويمثل أقصى ما يتمناه المرء فى الحياة من ناحية أخرى. وهنا يتقدم سقراط بطرح الأنموذج السليم للخير والفضيلة وهو أنموذج قائم على أسس الضمير والأخلاق. وينتهى سقراط إلى القول بأن على المرء أن يدفع الشر بالخير وأن يمارس العدالة والفضيلة.

وفى محاورة «فايدون» يوضح لنا أفلاطون على نحو عملى كيف يواجه فيلسوف مؤمن بالعقل والمنطق قوى الظلم والموت. وهنا لا يدع أفلاطون أى مجال للشك فى أنه معجب تمام الإعجاب بسقراط الإنسان صاحب المبادئ الأخلاقية. وتصور هذه

المحاورة الساعات الأخيرة لسقراط فى الحياة، فتتناول الموضوعات التى تناقش فيها مع تلاميذه وأصدقائه. ومع أن موضوعه الرئيسى هو خلود الروح إلا أن الحوار قادهم إلى مجالات أخرى. وفى النهاية طرح سقراط القضية القائمة على فكرة ستكون فيما بعد هى النقطة المحورية فى فلسفة أفلاطون. ونعنى نظرية المثل والتى تتلخص فى أن الوصول للحقيقة هو الهدف الأسمى للمعرفة، وأن كل ما تقع عليه أعيننا وكافة حواسنا إن هو إلا إنعكاس للحقيقة المثلى. وربما كان سقراط نفسه يؤمن بهذه الفكرة. المهم أن أفلاطون يريد القول بأن الروح هى الشىء الحقيق الوحيد، ومن ثم ينبغى أن تنجو من الموت وتبقى حية خالدة[٩].

وإذا كانت المحاورات الثلاث « بروتاجوراس » و « جورجياس » و « فايدون » تعد من روائع أفلاطون وتنتمى على الأرجح إلى أواسط سنى حياته، فإن كل منها تعالج موضوعًا رئيسيًا من المحتمل أن يكون أفلاطون قد تعلمه على يد سقراط وأعاد خلقه وصياغته. أما فى محاورة « الجمهورية » فإنه يجمع كافة موضوعات هذه المحاورات الثلاث فى إطار محاورة واحدة أوسع أفقا. وبالطبع فإن هيمنة المؤلف على الهيكل العام لهذه المحاورة أقل منها فى المحاورات السابقة. تبدأ المحاورة البداية الأفلاطونية المعهودة، أى يكتسح سقراط محاوره ثراسياخوس الذى يعتنق مبدأ أن العدالة من شأن الأقوى. أما نهاية المحاورة فهى فكرة دينية وكونية. وبين البداية والنهاية – وهما طرفا نقيض – يتعرض أفلاطون لقضايا أخرى مرتبطة بهما. ومع أن « الجمهورية » تحتفظ بشكل الحوار، فإنه بعد الكتاب الأول منها يقل عدد مرات تبادل الحوار. ويشرع سقراط فى بسط آرائه لمستمعيه المتطلعين إليه فى شغف وشوق لحديثه الطويل الأشبه بالمونولوج حول المدينة الفاضلة. ويبدو أن هذا الموضوع كان شائعًا إبان القرن الرابع، إذ نجد الشاعر الكوميدى أريستوفانيس يتعرض له فى « الطيور » و « برلمان النساء[١٠] ». وجدير بالذكر أن نفس هذا الموضوع – أى الأفكار الطوباوية حول المدينة الفاضلة – قد أعاده إلى الحياة فى عصورنا الحديثة كل من توماس مور وكامبانيلا ووليام موريس وغيرهم[١١]. وهى أفكار لا يهدف صاحبها إلى تطبيقها بقدر ما يقصد أن تكون دليلا نافعا للساسة. وأصحاب هذه الأفكار يفترضون أن السياسة غايتها تحقيق الخير وتربية الفضلاء، ومن ثم نجد أفلاطون يهتم إهتمامًا كبيرًا بنظام التعليم.

يعود أفلاطون فى «الجمهورية» إلى شرح الفكرة التى سبق أن تعرض لها فى «فايدون» أى نظرية المثل. وفى فقرة معروفة لدى دارسى الفلسفة يشبه أفلاطون الناس فى عالمنا هذا بأناس يقيمون فى كهف ويديرون ظهرهم لضوء النهار، لأنهم لا يستطيعون النظر إليه لسبب أو لآخر. ومن خلفهم توقد نيران فهم لا يرون أمامهم سوى أشباحهم وظلالهم. وهذا التشبيه الأفلاطونى يذكرنا نحن المحدثين بفن الأراجوز وخيال الظل (أو حتى السينما)، وهى فنون لم تعرف أيام أفلاطون قط فى حدود ما نعلم. المهم أن أفلاطون يريد أن يوضح ضآلة وضحالة ما يحصل عليه البشر من معلومات، فهى لا تعدو أن تكون ظلا للحقيقة الأزلية. ومن ثم فإن عالمنا المرئى ليس حقيقيًا وإنما هو إنعكاس باهت للحقيقة. وأكثر من ذلك يقول أفلاطون أنه إذا أخذنا أحد هؤلاء الناس إلى خارج الكهف أى إلى ضوء الحقيقة الفعلية، سنجد أنه من العسير عليه التأقلم مع معطياتها بل من المحال أن يتعايش معها. ويقوم التعليم عند أفلاطون بواجب التوعية بالحقيقة والمثل العليا. وتتلاقى آراء أفلاطون مع إعتقاد بنداروس فى أن الأشياء الإلهية هى وحدها دون غيرها الأشياء الحقيقية لما عداها باطل. وقد يصل أبطال التراجيديا الإغريقية فى لحظات المصير الحاسمة إلى مثل هذا التفكير وقد يتبنونه بعض الوقت بيد أن أفلاطون جعله فلسفة متكاملة وموقفًا ثابتًا.

إنتقد أفلاطون - كما فعل سقراط وأريستوفانيس - الديموقراطية الأثينية إبان القرن الخامس، ويعد وصفه لها ردًا على الخطبة الجنائزية لبريكليس فهو يفندها بندًا بندًا. والنظام الأفلاطونى فى الحكم نظام أوليجارخى وليس ديموقراطيًا. ولا يقل هجوم أفلاطون على الفنون عن هذا الإنتقاد عنفًا وشراسة. ومن الملاحظ أن فنون الشعر والرسم وإلى حد ما الموسيقى تنال النصيب الأوفى من هجومه هذا. بل رغب فى طردها كلية من مدينته الفاضلة. وهناك ثلاثة دوافع لهذا الهجوم. فهو أولاً يرفض الشعر لأنه يظهر الآلهة فى صورة غير لائقة، وهى نظرة سبقه إليها كسينوفانيس وبنداروس. ويرى أفلاطون ثانيًا أن الفنون تغذى وتنمى العواطف التى ينبغى السيطرة عليها دومًا. وقد يشى هذا الرأى الأفلاطونى بأن صاحبه هو نفسه كان ضحية سهلة للفنون، أى أنه كان حساسًا للغاية وضعيفًا أمامها فخاف على

الناس منها، وخشى أن يفقدوا فضيلة الإعتدال بسببها وهى الفضيلة التى إعتبرها أساس التوازن النفسى. وهكذا كان إعتراض أفلاطون على الشعر والفنون إعتراضًا أخلاقيًا. أما دافعه الثالث للهجوم على الفنون فيأتى من أن أفلاطون كان قد بنى نظريته على أساس فكرة المثل. فإذا كان العالم المادى من حولنا - كما يبدو من فكرة أهل الكهف التى أشرنا إليها سلفا - إنعكاس للمثال الأزلى، فإن أعمال الفن التى تصور هذا العالم المادى تعد إذن إنعكاسًا للإنعكاس. ومن ثم فهى تبعد عن الحقيقة ثلاث مرات. ويؤكد أفلاطون ويشدد على هذه النظرة. ولا يترك مجالا للتقليل من شأن رفضه القاطع للفنون، فليست هناك فائدة من التسلل عبر الثغرة المتمثلة فى قول البعض أن أفلاطون إنما يرفض الفن التمثيلى فقط لا الفن بصفة عامة(١٢).

للوهلة الأولى يبدو رفض أفلاطون للفنون غير منطق، لأنه لا يوجد فن يقوم على مجرد المحاكاة ولا شىء سواها. إن إعتراض أفلاطون على فن المحاكاة يعود إلى الصورة المنطبعة فى ذهنه عن الأسلوب الأسطورى الذى إتخذه الفكر الإغريقى لعدة قرون، فهو الأسلوب المتبع حتى القرن الخامس. لقد أثار هذا الأسلوب عواطف الإغريق أكثر مما ينبغى برأى أفلاطون. وحتى عندما بدأوا يفكرون بأسلوب رمزى أو فلسفى ظل تفكيرهم منغمسًا فى الأسطورة بكل صورها المجازية والشعرية التى عبروا بها عن حقائق غاية فى الأهمية والدقة. وهذا ما يدينه أفلاطون. فعندما يكرس نفسه للبحث عن الحقيقة ويركز فكره فى عملية السعى إليها من خلال الديالكيتك، يجد المدخل الأسطورى عقبة فى طريقه مما إستلزم نقضه، وإنتصر أفلاطون لفكره الرياضى على روحه الشاعرية.

ومع ذلك فمن الملاحظ أن أفلاطون قد إضطر لتقديم بعض التنازلات لصالح أسلوب التفكير الأسطورى الموروث والذى سبق أن رفضه. فهو نفسه يستخدم الأسطورة. وهنا لزام علينا أن نوضح ميل أفلاطون إلى التلوين والتنويع فى توظيف الأسطورة لتأييد أو تفنيد نقطة ما خيالية أو عاطفية. ثم نجده يحاول الوصول إلى نفس النتيجة بالتفكير العقلانى الصارم. وبعض هذه الأساطير بالنسبة له ليست مجرد قصص توضيحية تسرد على نحو مباشر وبسيط، لأنها فى إطار عمله الفنى إرتدت

ثوبًا جديدًا. مثال ذلك الأسطورة التى يرويها بروتاجوراس بمناسبة الحوار حول التطور الحضارى، فهو يعلل هذا التطور بتباين الأدوار التى لعبها كل من إبيميثيوس وبروميثيوس فى بداية التاريخ البشرى. فمع أن بروميثيوس قد رسم خطة ممتازة إلا أنه ترك مهمة التنفيذ لأخيه الغبى إبيميثيوس الذى أفسد هذه الخطة بتصرفه الأخرق. من هنا يبدأ أول الخيط أو مكمن السر فى نجاح وفشل البشر بين الحين والآخر. وفى محاورة « فايدروس » يشرح سقراط كيف تم إختراع حروف الأبجدية فى مصر على يد الإله توت الذى يتحدث عنها ويصفها بأنها « أكسير الذاكرة والحكمة »، بينما هى لدى إله آخر هو تاموس غير مقبولة على أساس أنها سوف تصيب ذاكرة الإنسان بالكسل وتعلمه النسيان[١٣].

وفى محاورات « جورجياس » و « فايدون » و « الجمهورية » يستخدم أفلاطون ثلاثة أساطير تختلف فيما بينها فى التفاصيل، ولكنها جميعا تتصل بموضوع الحشر والبعث وثواب الأخيار وعقاب الأشرار فى الحياة الأخرى. ولقد أولى أفلاطون هذه الأساطير عناية قد تفوق بقية أجزاء الحوار فخلع عليها من الإتقان والدقة بل والشاعرية الشيء الكثير. بيد أن جاذبيتها الأخاذة تعود بالأساس إلى خصوبة الخيال الذى يقبع وراء وصف أفلاطون لعالم ما بعد الموت ولاسيما فى « الجمهورية »، عندما يقول إن روح إر الأرمينى تركت جسدها وتخلصت منه لتلقى ليس فقط الثواب - الذى قد تناله أرواح أخرى - بل سر الإنبعاث من جديد، عندما تختار كل روح الشكل المادى الذى تود أن تلبسه لتعود مرة أخرى للحياة الدنيا (metapsychosis). فهنا يلجأ أفلاطون إلى الموروث الأسطورى الشائع - والذى ليس بالضرورة مرتبطًا بآلهة الأوليمبوس - لكى يوضح فكرته عن تناسخ الأرواح. ولعله قد أفاد من تعاليم بيثاجوراس وإمبيدوكليس التى عرفها بنداروس وسيطرت على عبادات الأسرار فى إليوسيس. ومن المقطوع به أن سقراط قد عرف هذه الأفكار وآمن بها جملة - لا تفصيلا - أى إعتقد بأنها صادقة فى مجموعها، وإن تحفظ على بعض النقاط فيها. هذه المعتقدات الأسطورية نفسها هى التى يلتقطها أفلاطون ويصوغ منها فلسفته الكونية وكذا مفهومه عن التناسخ فى كل من « فايدون » و « الجمهورية ».

ومن الواضح أن وظيفة الأساطير هنا تتلخص فى تأكيد النتائج التى لا يمكن

تثبيتها بالحوار وحده، تماما كما نفعل فى حديثنا اليومى عندما نختم أقوالنا بالحكم والأمثال الشعبية. فعندما يصف أفلاطون عذاب الأشرار فى الآخرة يبرهن ـ مستبقا فى ذلك دانتى ـ أن هذا العذاب ليس مجرد العقاب المناسب والجزاء الوفاق لما إقترفوا من ذنوب فى دنياهم، بل هو جزء من طبيعتهم أى أنهم خلقوا للمعاناة التى لا يمكن فصلها عن أساليبهم الخبيثة فى الحياة. فالأسطورة عند أفلاطون لا تصلح موضوعا للمعرفة ولا للجدل لأنه لا يمكن إقامة الدليل الحسى على وجودها، بل هى قصة تضم فى ثوبها الخيالى الفضفاض حقيقة أساسية معينة. ويكمن سر إعتقاد الناس وإيمانهم العميق بأساطير العذاب والثواب فى العالم الآخر ليس فقط فى أن هذه الأساطير تصر بشدة على التفرقة بين الخير والشر، بل أيضا فى أنها تشبع رغبة الناس الملحة فى البقاء بعد الموت على نحو أو آخر ومهما كانت صورة هذا البقاء.

صفوة القول إن الأساطير الأفلاطونية لا تقربنا فحسب من الشعر بل هى نفسها ضرب من الشعر. وقد يكون أفلاطون صادقا فى طرده للشعراء من مدينته الفاضلة، بيد أنه لم يستطع التخلص من الشاعرية المسيطرة على روحه وفنه. تلك الشاعرية التى بدونها ما كان ليصل إلى نتائج حاسمة فى محاوراته. قد تميل كفة الميزان لصالح الجانب الأخلاقى فى أدب وفلسفة أفلاطون، إلا أن التناقض بين الفلسفة والشعر عنده ظل مسألة عويصة لم تحسم قط مع أنه قد يلجأ إلى الشعر أحيانا ليؤيد أو يفسر بعض القضايا الفلسفية. المهم أنه ظل للنهاية متأرجحا بين هذين الجانبين فى عبقريته.

وجنبا إلى جنب مع هذا التناقض الأفلاطونى بين الفلسفة والشعر تأتى مسألة أخرى لا تقل تعقيدا ونعنى الحب. والحب الأفلاطونى لا ينحصر فى علاقة الرجل بالمرأة، بل يمتد ليشمل حب الرجل للرجل. ويبدو أن أفلاطون قد إتبع رأى أستاذه سقراط الذى فيما يرجح كان يميل إلى تأييد هذا النوع الثانى من الحب. وجدير بالتنويه أن مثل هذا الحب قد لا يبوء سوى بالإدانة إبان القرن الرابع، لا سيما إذا بلغ حد العلاقة الجسدية. بيد أن الأمر لم يكن كذلك إبان القرن الخامس. إذ كان الناس ـ ولا سيما فى الوسط الأرستقراطى ـ لا يتحرجون فى

الحديث عنه صراحة. ومن ثم فإن إهتمام أفلاطون به قد يكون متمشيا مع إتجاهه العام أى الحديث عن الماضى وإعادة تجسيده بهدف معالجة المشاكل المعاصرة. وفى محاورتى « ليسيس » و « خارميديس » لم يخف أفلاطون حقيقة أن سقراط كان يميل إلى صحبة صغار الشبان، جميلى القسمات، بل كان ينجذب إنجذابا للحديث معهم ويشده إليهم شئ ما. وبالطبع نحن نستبعد أن يكون سقراط قد ذهب إلى أبعد من ذلك. ولزام علينا هنا أن ننوه إلى أنه فى مجتمع كان الشبان فيه يمارسون التمرينات الرياضية عراة (من هنا إسم المكان نفسه جمناسيون Gymnasion أى الجمنازيوم ويعنى حرفيا المكان الذى يتعرى فيه المرء) بعد أن يدلكوا أجسادهم بزيت الزيتون لم يكن أمرا إدًّا أو عجبا أن تشيع عبادة كمال وجمال الأجسام. وليس سقراط إذن فريدا فى إظهار شغفه بجمال الشبان. وقد رأينا أن أريستوفانيس فى مسرحية « السحب » قد لمح إلى هذا الميل عند سقراط الذى إتهم فى نهاية المطاف بإفساد الشبان. المهم أن كل ذلك الجدل واللغط كان كافيا لأن يدفع أفلاطون إلى معالجة الموضوع بجدية وحزم. وعنده يتحول الميل السقراطى البسيط إلى نظام متكامل ومقنن يتربع على عرشه الحب الذى يغذى الروح ويخلدها. وهذا هو موضوع محاورة « المأدبة ».

فحول وليمة حافلة تستمر حتى الفجر يتناقش خمسة من الأصدقاء حول موضوع الحب، وفى وقت لاحق ينضم إليهم سقراط وألكيبياديس. وبعد أن يعرض كل منهم رأيه فى الحب تتوافر لدينا صورة متعددة الجوانب له. يبدأ فايدروس الشاب الجميل بالحديث فيربط بين الحب والشرف قائلا بأن الحب قد يصل إلى حد التضحية بالنفس كما حدث فى حالة ألكيستيس (الأسطورة مرة أخرى). ويفرق باوسانياس بين نوعين من الحب أحدهما سماوى والآخر دنيوى أو ترابى وهو شعبى شائع، إلا أن المتحدث نفسه يحبذ النوع الأول على إعتبار أنه الأرق. وبعد أن يطرح كل من أريكسيماخوس وأريستوفانيس وأجاثون وجهات نظرهم يدخل سقراط ويحكى كيف أنه ذات مرة إلتقى بديوتيما المرأة المقدسة (أو حرفيا التى كرّمها الإله زيوس) فى مانتينيا فعلمته أن يسمو فوق الجمال الجسدى إلى حب الجمال الخالد، بل أن يتطلع دوما إلى عالم الخلود. وعندئذ يندفع ألكيبياديس المخمور ـ فيما يبدو ـ

ويتحدث عن حبه لسقراط ويستمر الحديث حتى تبزغ أشعة الشمس فيذهب بعض الأصدقاء لينالوا قسطا من النوم بينما يعود سقراط إلى مجادلاته. وإذا كانت « المأدبة » ترفض الأشكال الدنيا من الحب، فإنها تتوج الحب السامى بإعتباره مصدرا رئيسيا للإلهام وللفعل النبيل.

وتدور محاورة « فايدروس » فى الريف حيث يتحاور سقراط وفايدروس فى ظل شجرة على ضفة مجرى مائى عن الحب والخطابة. ومع أن المحاورة تمزج الموضوعين بمهارة فائقة إلا أن التركيز ينصب على موضوع الحب. وهنا تتناول المناقشة جانبى الحب أى الحب السامى والحب السافل، ويعالج المتحاوران الجانب الأول فى ضوء مقطوعة للخطيب ليسياس تتحدث عن الحب الرخيص الذى لا يجد سقراط صعوبة فى رفضه وصولا إلى الحب الأسمى الذى يعتبره قوة خلاقة. ويقول سقراط إن الروح عربة يجرها حصانان أحدهما جامح لا يمكن السيطرة عليه، والآخر متأن يبحث عن أفضل الطرق وينتقى أسمى الأشياء. والروح قادرة على هذا الإتجاه الثانى ودليلها فيه هو الحب الذى إذا سارت وراءه وإتخذته قائدا ومرشدا دخلت العالم غير المرئى أى دنيا الحقيقة. فالحب هو القوة التى تضع الروح على الطريق السليمة، وبدون الحب فإن السعى إلى حياة أفضل سيكون أصعب مما هو عليه الآن.

علينا إذن أن نقرأ محاورات أفلاطون كأعمال أدبية، فذلك لن يعوقنا عن فهم آرائه الفلسفية بل سيزيدها وضوحا. وسنلاحظ أنه لا نظير لهذه المحاورات من حيث شفافية ورشاقة لغتها، وكذا تنوع أساليبها وسلاسة مسراها. وجدير بالذكر أن أفلاطون يمثل قمة النثر الأدبى فى أثينا، ولذلك حظى بكونه صاحب أفضل النصوص النثرية التى تدرس فى الجامعات الحديثة والمعاصرة، مثله فى ذلك مثل يوليوس قيصر بالنسبة للغة اللاتينية. الجمل فى محاورات أفلاطون متتابعة ومتموجة فى هدوء، وسابحة فى لين مهما كان الموضوع عويصا أو مبهما. ومهما عظمت إنجازات الفلاسفة السابقين على أفلاطون فى إيجاد الأداة اللغوية المناسبة للفلسفة فإن أفلاطون قد تفوق عليهم جميعا، لأنه توصل إلى لغة مدهشة تماما من حيث ملاءمتها التامة للحوار. وهى لغة لا تفتقر إلى الوضوح ويمكن إستيعابها بسهولة، مع أن أفلاطون يتعامل مع أفكار ليست بهذا الشيوع والذيوع. والغريب أنه كلما إزدادت أفكاره



شكل ٢٦
تمثال بريكليس وهو نسخة رومانية لأصل إغريقى من القرن الخامس ق. م التمثال محفوظ بالمتحف البريطانى



شكل ٢٧
تمثال سقراط الذى عثر عليه فى الاسكندرية ويعود للقرن الرابع ق.م وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطانى

تعقيدا إزدادت مفرداته تبسيطا. وكان يؤمن إيمانا راسخا ومن البداية أن الفكر الجرئ يحتاج إلى ألفاظ شفافة متسقة الترتيب سلسلة الجريان. ولقد وصف أرسطو (شذرة ٧٣) لغة أفلاطون فقال إنها تقف فى منتصف الطريق بين النثر والشعر.[١٤]

٤ - أرسطو باحثًا موسوعيًا

أرسطو هو أعظم تلاميذ أفلاطون ومنافسه الأوحد فى التربع على عرش الفلسفة وهو أشهر مفكر فى تاريخ الإنسانية. ولكنه من ناحية أخرى أقل من أستاذه أهمية فيما يتعلق بالنتاج الأدبى الإبداعى، وإن كان بحق مؤسس علم النقد الأدبى بل صاحب أكبر تأثير من بين جميع أرباب التنظير للأدب عبر مختلف عصور التاريخ الإنسانى والعالمى.

ولد أرسطو عام ٣٨٤ لأب يعمل طبيبا فى ستاجيروس (التى تسمى الآن ستاجيرا) فى خالكيديكى بطراقيا. جاء إلى أثينا عام ٣٦٧ وتتلمذ على يد أفلاطون وبقى عشرين عامًا يدرس فى الأكاديمية. وبعد موت الأستاذ رحل أرسطو إلى ميسيا حيث عاش مع هيرمياس طاغية أتارنيوس الذى كان صديقًا لأفلاطون وتبادل معه الرسائل. عامله هيرمياس معاملة ودية للغاية وزوجه من بيثياس بنت أخيه أو أخته وابنته بالتبنى. وبعد مقتل هيرمياس عام ٣٤٢/٣٤١ ذهب أرسطو إلى مقدونيا ليعيش فى بلاط فيليب الثانى حيث كان والد أرسطو فى الأصل طبيب الملك أمينتاس الثانى. المهم أن أرسطو شغل فى قصر فيليب الثانى منصب معلم الأمير الصغير، الذى سيصبح فيما بعد القائد الأشهر الأسكندر الأكبر، وكان حينذاك يناهز الخامسة عشر. وفى عام ٣٣٥/٣٣٤ عاد أرسطو إلى أثينا وأسس مدرسته المسماه بإسم معبد الإله أبوللون ليكيوس (Lykeios) أى الليكيون (Lykeion) ومن هنا جاء إسم الليسيه Lycee بالفرنسية). وكانت مدرسة الليكيون الأرسطية هذه على الأرجح تقع فيما بين صخرة ليكابيتوس وإليسوس (Ilissos). فى هذا المكان إستأجر أرسطو بعض المبانى وأقام مدرسته التى كانت تضم فناء مغطى إستخدمه الأستاذ وتلاميذه كممشى (peripatos) يتجولون فيه أثناء الدراسة، ومن ثم عرف أتباع أرسطو بالمشائين (Peripatetikoi).

هنا فى هذه المدرسة جمع أرسطو العديد من المخطوطات وكون مكتبة تعد أنموذجا رائدا لكل المكتبات فى العالم القديم من بعده. وضمت هذه المكتبة خرائط عديدة ومتحفا كبيرا ووسائل إيضاح مختلفة تستخدم فى التدريس. ويروى أن الاسكندر الأكبر قد أهدى أستاذه أرسطو مبلغ ثمانمائة تالنت كمعونة تساعده على جمع وشراء هذه المقتنيات. ويقال كذلك إن هذا العاهل المقدونى قد أمر الصيادين فى البر والبحر أن يحضروا إلى أرسطو كل ما يصادفهم من حيوانات يمكن أن تكون مادة علمية خام تفيد الفيلسوف العالم لكى يجرى عليها أبحاثه وتجاربه. ولقد قضى أرسطو الثمانية عشر سنة التالية لوصوله إلى أثينا فى نشاط دؤوب معلما ومؤلفا. وبعد موت الاسكندر الأكبر ووصول الحزب الأثينى المعادى لمقدونيا إلى الحكم غادر أرسطو المدينة متجها إلى خالكيس حيث مات فى صيف ٣٢٢ بمرض فى الجهاز الهضمى. وتنقل الروايات القديمة صورة ملامح أرسطو فنراه أصلع، نحيل الساقين، ضيق العينين، ألثغ اللسان، ولكنه بصفة عامة مهندم الهيئة، ويتميز بالميل إلى السخرية. وتنص الوصية التى تركها أرسطو على عدم بيع عبيده بل تأمر بإعتاق بعضهم مما يدل على أنه كان كريم الطبع طيب القلب.

شملت مؤلفات أرسطو كل فروع الثقافة وغطت جميع ميادين العلم فيما عدا الرياضيات والموسيقى. تتراوح الأعمال المنسوبة إليه من ٤٠٠ إلى ١٠٠٠ مؤلف. وبالطبع فإن هذه الأرقام تشمل أعمالا تنسب إليه خطأ، إذ لم تصلنا من مؤلفاته سوى ٤٧ كتابا. ومن الملاحظ أنها مؤلفات لم تكن معدة أصلا للنشر، بيد أنها أكثر صقلا وعمقا من أن تكون مجرد تسجيل لمحاضرات هذا المعلم. وقد تكون «مذكرات» (memoranda) دونت للطلبة الذين فاتتهم فرصة متابعة هذه المحاضرات. أى أنها مدونات قصد بها أن تحفظ بدقة ما لم يكن بالإمكان لأية ذاكرة بشرية أو حتى لمذكرات طلابية أن تسعه.

وتظهر كتابات أرسطو إبتعادا مطردا عن تأثير أفلاطون الطاغى فى باكورة إنتاجه. فأرسطو قد بدأ التأليف بتقليد أستاذه إذ كتب محاورات هو أيضا. وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن أية محاولة لرسم الخطوط العريضة لفكر أرسطو لابد وأن تبدأ من إرتباطه الأولى بأستاذه أفلاطون والتصاقه بمبادئه وبروح الأكاديمية

التى تتلمذ فيها ردحا طويلا من الزمن. ولقد كان أرسطو «أيونيا» بكل معانى الكلمة، أى بإهتماماته الواسعة فى ملاحظة وتتبع عالم المتغيرات. لقد أحس بأنه لا يستطيع أن يقتنع إقتناعا تاما بنظرية أفلاطون عن وجود المثل الأزلية المستقلة أو أن هذه المثل ثابتة لا تتغير - كما ظن خطأ أن أفلاطون قال بذلك - كتفسير مقبول لحقائق التغير والحركة فى هذا الكون. أما عن المرحلة الأخيرة فى الفكر الأفلاطونى الذى حلت فيه الأرقام محل المثل كتفسير للوجود فلم يقبل به أرسطو أيضا، إذ إنه شغف بنظريات يودوكسوس وكالليبوس الفلكية. ولم يتحقق أرسطو من أن الرياضيات يمكن أن تكون أساسا للعلوم الطبيعية، حيث أن الدقة الرياضية تعتبر حجر الزاوية فى مثل هذه العلوم. وكان أقصى نجاح حققه أرسطو فى مجال العلوم هو ما أنجزه فى البيولوجيا أى علم الأحياء لأنه لا يعتمد - على الأقل فى مراحل تطوره الأولى - على الرياضيات كثيرا. إذ إعتمد أرسطو فى هذا المجال على الملاحظة الدقيقة والمنطق المجرد. وربما كان إتجاه أرسطو إلى البيولوجيا إيحاء أفلاطونيا لأن أحد تلاميذ الأكاديمية أى سبيوسيبوس قد أدلى بدلوه فى هذا المضمار. وعلى أية حال فإن المدرسة الأيونية هى بلا شك صاحبة التأثير الأكبر فى هذا الجانب من الفكر الأرسطى. إذ عرف عن أتباعها الشغف بمعرفة كل أنواع الظواهر الطبيعية. وفى الحقيقة لم يكن هناك شىء يستعصى على تطلعات أرسطو العلمية ومقدرته البحثية، صغر هذا الشىء أم كبر، فكل ما تقع عليه عيناه أو يتطرق إليه ذهنه يثير عنده شهية الدراسة والتمحيص. وهذا ما جعله يجمع مادة ضخمة عن نظم المدن الإغريقية وتاريخ المسرح بل وتاريخ الألعاب البيئية.(١٥)

وتمتاز عقلية أرسطو بخاصيتين بارزتين أولاهما عدم التطرف. فهو فى نظريته عن المعرفة ليس عقلانيا صرفا ولا تجريبيا بحتا، بل يعترف بدور كل الحواس وكذا المقدرة الذهنية فى إكتساب المعرفة. وبالنسبة للميتافيزيقيا لم يكن روحانيا خالصا ولا ماديا تماما، لأنه يعترف بمطالب كل من العقل والجسد كوجهين لعملة واحدة. وفى مجال الأخلاقيات لا يدافع أرسطو عن اللذة، ولا يهجرها زاهدا أو منفرا منها. أما فى السياسة فلا يمكن تصنيفه على أنه أرستقراطى أو ديموقراطى، لأنه يدافع عن حكم الطبقة الوسطى. وبالنسبة للخاصية الثانية التى تتميز بها عقلية أرسطو فهى

الدقة المتناهية والقدرة الباهرة على التصنيف العلمى. فإليه ندين نحن المحدثون - ضمن أشياء أخرى كثيرة - بتصنيف العلوم إلى نظرية وتطبيقية. وإلى هذه العقلية الأرسطية المنظمة تدين الفلسفة إبان تاريخها المتصل عبر كل العصور بالمصطلح الفلسفى الدقيق. فإننا بالفعل وإلى يومنا هذا عندما نتحدث أو نكتب فى الفلسفة نستخدم المفردات الأرسطية مثل : العام والخاص، الكلى والجزئى، المقدمة والنتيجة، الموضوع والمحمول، الشكل والمضمون، الإحتمال والواقع، وهلمجرا. وينطبق نفس الشيء على مجال النقد الأدبى فلازالت كتب النقاد المحدثين مليئة بالمصطلحات الأرسطية والتى فى الواقع لاغنى لنا عنها مثل : المحاكاة، الوحدة الدرامية العضوية، التطهير، وماإلى ذلك.

ولا يتسع المجال لأن نعالج بالتفصيل إسهام أرسطو فى الأدب والنقد العالميين، ونكتفى فقط بالإشارة إلى أن أهم الكتابات التى خلدت إسم هذا الفيلسوف فى هذين المجالين هما كتاب « فن الشعر » (Peri Poietikes) و « الخطابة » (Peri Rhetorikes)، فالأول يضع القواعد والقوانين الأولية للنقد الأدبى كعلم. وكان من المفروض أن يعالج فيه أرسطو إلى جانب التراجيديا والملحمة المسرح الكوميدى أيضا ولكن الجزء الخاص به فقد ولم يصل إلينا. أما ما جاء بالكتاب عن الملحمة فهو أيضا مقتضب، ومن ثم يسود الإتجاه إلى إعتبار كتاب « فن الشعر » دراسة فى التراجيديا بصفة أساسية. ويعد هذا الكتاب بحق أكثر كتب أرسطو تأثيرا فى الفكر العالمى لأنه النبع الأصلى الذى نهل منه كل من تلاه وسطر سطرا فى مجال النقد الأدبى أو التنظير للأدب بصفة عامة. وبالنسبة لكتاب « الخطابة » فهو يقدم تحليلا عن الوسائل التى يصبح بها الكلام مقنعا، فهو يدرس طرق الجدل وكيفية إثارة عواطف الناس، كما أنه يعالج موضوع الأسلوب واللغة. وعن هذا الكتاب يقول الدكتور عبد الرحمن بدوى فى مقدمة ترجمته له «على الرغم من مرور أكثر من ثلاثة وعشرين قرنًا على هذا الكتاب، فلا يزال حتى اليوم عمدة الباحثين فى الخطابة والبلاغة، ولا نعلم فى تاريخ الكتابة فى هذين الفنين ما يفوقه حتى يوم الناس هذا»[١٦].

وفى الواقع لا يتسع المجال لتناول نظرية أرسطو فى الفن والأدب بصفة عامة والتراجيديا بصفة خاصة، ولا للتعرض للشروح المختلفة والتفسيرات المتباينة لهذه



شكل ٢٨
تمثال أسكلبيوس إله الطب، وهو محفوظ الآن بمتحف أقيم إلى جوار مسرح إبيداوروس
حيث عثر على بقايا معبد هذا الإله.

النظرية، ولا لرصد تأثيرات أرسطو فى عالم النقد الأدبى ولا سيما النقد المسرحى منذ العصر الرومانى ومرورا بالعصور الوسطى وعصر النهضة وإلى يومنا هذا. نترك كل ذلك للكتب المتخصصة فى النقد الأدبى. ولكننا على أية حال نغتنم هذه الفرصة لكى ننبه الأذهان إلى نقطتين مهمتين. أولهما أننا لا يمكن أن نستوعب طبيعة الشعر الإغريقى ووظيفته - ولا سيما التراجيديا - دون الرجوع إلى أرسطو وكتابه «فن الشعر». أما الحقيقة الثانية فهى أننا لا نقبل الإحتكام إلى أرسطو وحده فى تقييمنا للتراجيديا الإغريقية. وبعبارة أخرى لا يصح أن نعتبر القواعد الأرسطية فى الكتابة الدرامية ميزانا حساسا نزن به كل صغيرة وكبيرة فى المسرح الإغريقى وندين هذه المسرحية أو تلك لأنها أغفلت أو أهملت قاعدة أرسطية ما. ذلك أن أرسطو قد عاش بعد إزدهار التراجيديا الإغريقية بحوالى قرن من الزمان، فقواعده قد جاءت فى فترة لاحقة للتراجيديا إذن ولا يصح تطبيقها على الأخيرة بأثر رجعى أو بحرفية متزمتة. والأفضل أن ندرس التراجيديا الإغريقية من جميع جوانبها المختلفة وفى إطار عصرها وملابساته الفكرية والإجتماعية والسياسية، ثم نقبس من كتاب «فن الشعر» لأرسطو مايهدينا إلى فهم هذا الجانب الفنى أو ذاك.(١٧)

الفصل الثانى

علم التاريخ

١ ـ من الأساطير إلى الحقائق

بصفة عامة تعنى كلمة « هيستوريا » (historia) فى اللغة الإغريقية ـ وتكتب فى اللهجة الأيونية هكذا historie ـ إما « البحث » أو « التقصى ». ولقد بقى هذا المعنى القديم فى تسمية علم الأحياء بـ « البحث فى الطبيعة » أو « التاريخ الطبيعى » وباللاتينية (historia naturalis)، وهى تسمية لا زالت تستخدم حتى يومنا هذا. وبالطبع كانت هناك محاولات بدائية مبكرة لكتابة تاريخ حولى محلى هنا وهناك فى بلاد الإغريق. بيد أن فن كتابة التاريخ بلغة أدبية ودقة علمية لم يبدأ قبل القرن السادس وفى أيونيا.

ومن أوائل الأسماء التى نسمع عنها فى هذا المجال كادموس بن بانديون من ميليتوس الذى ألف كتابا عن إستعمار ميليتوس وأيونيا بصفة عامة. وهناك فيريكيديس بن بابيس من سيرا (سيروس) الجزيرة التى تقع قرب ميلوس، وكان معاصرا للحكماء السبعة أى عاش فى بداية القرن السادس. قيل إنه كتب خمسة أو سبعة أعمال سردية عن تناسل الآلهة، فهى إذن أعمال أسطورية تعالج أصل وأنساب الآلهة مما يشى بأن فيريكيديس كان يسير على درب هيسيودوس. وبعد ذلك تأتى مجموعة الكتاب المعروفين بإسم « اللوجوجرافيون » (Logographoi) وكانوا فى أغلبهم أيونيين أيضا. والمعلومات التى وصلتنا عنهم غير مباشرة، ومنها عرفنا أنهم يمثلون محاولة بدائية لتنظيم المادة الأسطورية أى الروايات المبعثرة شتاتا هنا وهناك. ولقد واصل هؤلاء الكتاب السير على منوال الموروث الملحمى التقليدى متبعين فى نفس الوقت التصنيف والترتيب القائمين على التناسل والأنساب. ومن أسماء مجموعة

الكتاب هؤلاء نذكر سكيلاكس من كاربانـدا وأكوسيلاؤس من أرجوس وخارون من لامبساكوس وديونيسيوس من ميليتوس وهيكاتايوس من ميليتوس أيضـا. ومما يروى أن الامبراطور الفارسى داريوس إستخدم سكيلاكس لإجراء أبحاث جغرافية معينة ربما إنتهت به إلى رسم خريطة (periplous) أو بالأحرى تصوير مسار رحلة بحرية إلى بلاد العرب.

ولنتوقف قليلا عند جهود هيكاتايوس المولود حوالى عالم ٥٢٥ فقد كان جغرافيا هو أيضا وحظى بشرف أن يستشهد به هيرودوتوس كثيرا. كان نشطا فى السياسة فيما بين ٥٠٠ و٤٩٤ كوطنى متمرد على الفرس وتدخلهم فى الشئون الأيونية. كتب مؤلفين وبقيت لنا منهما بعض الشذرات. فى كتابه «الأنساب» حاول أن يخص البشر بما سبق وإحتكره الآلهة عند هيسيودوس. أما فى الكتاب الثانى «دورة حول الأرض» (Periodos Ges) فقد أعطى وصفا جغرافيا لأجزاء من أوروبا وآسيا وأفريقيا مع بعض السمات التفصيلية لسكانها. ووصل به الإستطراد إلى أن تحدث عن طرسوس فى أسبانيا من جهة والهند من جهة أخرى. وكان من الطبيعى أن يفوز البحر المتوسط بالجزء الأكبر من الكتاب. ويعتبر هيكاتايوس مؤسس التاريخ لأنه وضع أمام جيله صورة للماضى السحيق وأيقن أن الشعوب ينبغى أن ترى فى إطارها الجغرافى. ومع أنه تعرض لإنتقاد شديد من جانب خلفائه بسبب سوء تقديراته وعدم صواب أحكامه وكذا كثرة وطول أى حجم إستعاراته من الآخرين، فإن هذا لا ينفى أن هيكاتايوس كان واعيا بطبيعة المادة التى يتعامل معها. إذ يقول (شذرة ١) «وهذا الذى أسجله هنا هو ما سمعته يروى على لسان آخرين وإعتبرته حقيقيا. ذلك أن قصص الإغريق من الكثرة بحيث أنها لا تحصى وتثير الضحك». ولقد إنتقد هيكاتايوس «أنساب الآلهة» لهيسيودوس فى مؤلفه «عن الأبطال» (Herologia شذرة ١٩) لأنه قد ورد فيها أن أيجيبتوس (مصر) هو الذى أتى إلى أرجوس بحثا عن بنات داناؤوس، والصحيح أن أبناءه هم الذين فعلوا ذلك وعددهم لا يمكن أن يصل إلى العشرين. ومن ثم فأنساب الآلهة تبدو مضحكة لأنها تتحدث عن «خمسين». وهو العدد الذى أخذ به أيسخولوس فى «المستجيرات».

وظهرت مجموعة أخرى من الكتاب اللوجوجرافيين بعد الحروب الفارسية. ومنهم كسانثوس الليدى (من ليديا)، ولعله يكون أول أجنبى يستخدم اللغة الإغريقية فى كتاباته مستبقاً بذلك الكثير من مؤلفى العصر الهيللينستى والرومانى. عاش ونشط كمؤلف فيا بين الستينات والعشرينات من القرن الخامس وهو صاحب الكتاب المفقود «تاريخ ليديا» أو حرفيا «الليديات» (Lydika). وكتب فيريكيديس الأثينى مؤلفا باللهجة الأيونية عن الأنساب الأتيكية وازدهر حوالى عام ٤٥٣/٤٥٤. وربما يكون الكاتب المعروف بإسم فيريكيديس من ليروس هو نفس الكاتب السابق. وكتب هيلانيكوس الموتيلينى قائمة بكاهنات هيرا فى أرجوس وأخرى بالمنتصرين فى كارنيا بإسبرطة. أما هيرودوروس من هيراكليا فى بونطوس فقد كتب سيرة للبطل هرقل فى مؤلف يتسم بالعقلانية، وهى نفس السمة التى صبغت روايته عن رحلة السفينة أرجو. وكتب السوفسطائى هيبياس من إيليس قائمة بالمنتصرين فى الألعاب الأوليمبية. وفى الجزء الغربى من العالم الإغريقى عاش هيبيس فى ريجيون وثياجينيس معاصر قمبيز وغيرهما من الكتاب اللوجوجرافيين.

وإذا كانت ملاحم هوميروس وماتلاها من ملاحم قد أدت وظيفة إحياء الماضى البعيد لأبناء العصر الحاضر إبان أيام هذا الشاعر، فإنها أى هذه الملاحم كانت بمثابة التاريخ الشعرى أو البدائى أو حتى الأسطورى الذى لا يهدف إلى رصد الوقائع والحقائق، بل يرمى أساسا إلى إمتاع الناس بإحياء ذكريات الماضى شبه الخيالية. ونحن نرى فى كتابات مجموعة اللوجوجرافيين إستمرارا لهذا التراث الملحمى التقليدى مع الميل نحو إستبدال الشعر بالنثر وتزايد عنصر الحقائق على حساب الأساطير.

٢ - هيرودوتوس أبو التاريخ

كان خطيب روما المفوه شيشرون صاحب الفضل فى إطلاق لقب «أبو التاريخ» (pater historiae) على هيرودوتوس[١٨]، فإعتمدته سائر الأجيال من بعد ذلك وإلى يومنا هذا. عاش هيرودوتوس فيما بين عامى ٤٨٥ و ٤٢٨، أما مسقط رأسه فهى مدينة هاليكارناسوس على ساحل آسيا الصغرى التى لم يستقر فيها كثيرا لأنه كان كثير الترحال. سافر إلى كريميا على ساحل البحر الأسود، وإلى مصر عبر طريق فلسطين وصعد النيل حتى جنوب أسوان. كان من بين مؤسسى مستعمرة ثوريوى Thourioi) وباللاتينية (Thurii) بجنوب غرب إيطاليا عام ٤٤٤ حيث أمضى هناك بضع سنوات. ولكنه كان يعشق مدينة أثينا أكثر من غيرها فحصل على حقوق المواطنة فيها وعاش ردحا طويلا من الزمن هناك.

وإذا كنا قد حاولنا التعرف على طبيعة ملاحم هوميروس ووظيفتها من الأبيات الإستهلالية، فإنه يلزمنا أيضا أن نلق نظرة فاحصة على ما يقوله هيرودوتوس وهو يستهل تاريخه: «هذا تسجيل للبحث (أو التقصى historie) الذى قام به هيرودوتوس من هاليكارناسوس لكى لا تنمحى أعمال الناس فى الماضى، وحتى لا تفقد حق التمجيد والتخليد الأعمال العظيمة والعجيبة التى قام بها الإغريق أو الأجانب وقبل أى شئ آخر لماذا حارب كل منهم الآخر». فهدف هيرودوتوس الأساسى هو رصد العلاقات بين الإغريق والشعوب الأجنبية والتى إنتهت إلى قيام الحروب الفارسية عام ٤٩٠ ـ ٤٨٠. وهو يرى ضرورة وضع هذه الحروب فى إطارها الصحيح أى بدراسة الملابسات التى جعلت الإغريق يصلون إلى حالة الحرب مع الفرس. يبدأ هيرودوتوس تاريخه بالتهديد الليدى إبان القرن السابع، ويستمر فى وصف هزيمة ليديا على يد قورش وخليفتيه داريوس وقمبيز، ثم يصل فى النهاية إلى إكسركسيس. ويبدى أبو التاريخ إهتماما ملموسا بدراسة الفرس ويصف ممالكهم التى شملت بابل ومصر وكيف أنهم حاولوا فتح سكيثيا. ثم يتحول إلى أفريقيا ليخبرنا

بهزيمة قمبيز هناك، ولكنه لا ينسى أن يعطى وصفا لسكان تلك المناطق. ويلاحظ أن هيرودوتوس فى الأجزاء الأولى من كتابه يتعرض بين الحين والآخر للتاريخ الإغريق إبان القرن السابع والسادس. ولكنه ما أن يصل إلى صراع الفرس مع الأيونيين فى آسيا الصغرى حتى يتساوى قدر العناية التى يوليها لكل طرف من أطراف هذا الصراع. وفى الأجزاء الأخيرة من الكتاب يتحدث بالتفصيل عن المعارك والأحداث السياسية للحروب الفارسية. وهكذا فإن الأجزاء الأولى تمثل الخلفية الأساسية للأحداث التى تجرى فى الأجزاء الأخيرة. بيد أن هذه الخلفية مليئة بالإستطرادات التى تخرج إلى حد بعيد عن الموضوع الرئيسى. ومسرد ذلك أن المؤلف لا يملك وسيلة الحواشى التى يتمتع بها الكتاب فى عصرنا الحاضر، ومن ثم كان عليه أن يضع كل ما يريد توصيله من معلومات فى المتن. يضاف إلى ذلك أن فن رسم الخرائط لم يكن معروفا آنذاك، وكان على المؤرخ الخبير أن يستعيض عنها بما ترسمه الكلمات من معان وصور.

وأهم من ذلك أن مفهوم هيرودوتوس للتاريخ أوسع بكثير من مجرد رصد الأحداث السياسية أو الوقائع العسكرية. كان على يقين من أن الملابسات التى تحيط بالناس هى التى قد تدفعهم إلى هذا الاتجاه أو ذاك فى الحياة، ومن ثم فلا مفر من دراسة هذه الملابسات بالتفصيل والدقة كلما أمكن ذلك. كان يعرف أن هناك ثلاث قارات هى أوروبا وآسيا وأفريقيا، ولكنه تشكك فى وجود المحيط الذى يحيط بالأرض كلها، ولم يؤمن بوجود الهيبربوريين الذين قالت عنهم الأساطير أنهم يعيشون فيما وراء الرياح الشمالية (البورياس Boreas) حيث لا تطلع الشمس وتغيب إلا مرة واحدة فى السنة، وربما يقع هذا المكان فى المنطقة المعروفة الآن بإسم «سيبيريا» بالإتحاد السوفيتى. ويتحدث هيرودوتوس عن رحلات البحارة الفينيقيين حول ساحل أفريقيا. وأهم الظواهر التى لفتت نظره بصفة خاصة النيل وما يجلب من طمى غزير تكونت منه الدلتا، إذ ظن أبو التاريخ أن مصبات النيل ستنغلق ذات يوم بسبب غزارة هذا الطمى، وعندئذ ستولد مصر جديدة فى البحر الأحمر وقد يقع ذلك بعد عشرين ألف عام. وحرص هيرودوتوس على زيارة مواقع المعارك التى دارت إبان الحروب الفارسية.

والفائدة الكبرى التى جناها هيرودوتوس من رحلاته تتمثل فى زيادة حماسه وفضوله لمعرفة السلالات، حتى أنه يعتبر بحق أول من وضع حجر الأساس فى علم الأنثروبولوجيا أو بالتحديد الإثنولوجيا. وقد علل معظم الفروق بين الشعوب بالظروف الطبيعية، فهو القائل بأن وجوه الأثيوبيين مسودة بسبب وهج الشمس التى تقوى الجماجم أيضا وتمنع الصلع[١٩]! وبذل هيرودوتوس جهدا هائلا وناجحا فى تصنيف الشعوب وفق صفاتهم الجسدية ولغاتهم وعباداتهم وطقوسهم وطرائق حياتهم. وفى كل مرة يضرب لنا الأمثلة المناسبة. فلاحظ مثلا أن بعض أهل سكيثيا المقيمين فى عسقلون كانوا لا يلتحون على غير العادة المتبعة فى بلادهم الأصلية سكيثيا. ويدلل هيرودوتوس على دقته عندما يستعير بعض الكلمات الأجنبية التى لا مقابل لها فى اللغة الإغريقية. وحفظ لنا هيرودوتوس فيضا من القصص الطريفة مثل قصة الفرعون المصرى أبسمتيك الذى أراد أن يعرف اللغة الأولى للبشر فعزل طفلين رضيعين بمجرد ولادتهما. فكانت أول كلمة نطقا بها هى « بيكوس » (bekos) وهى من اللغة الفريجية وتعنى « الخبز ». وهكذا حسم الملك هذه المشكلة العويصة! وإنشغل هيرودوتوس كثيرا بالطقوس الدينية لدى الفرس والمصريين والسكيثيين وغيرهم. وجذبه الحديث عن الطعام فلاحظ أن كل الشعوب دون إستثناء تتغذى على الحبوب أو الفواكه أو القرود أو القمل كما تفعل القبائل الرحل فى أفريقيا والهند. ويحكى هيرودوتوس كل ذلك بالتفصيل وبإطمئنان لا يشوبه أى شعور بالإمتعاض الذى قد يصيب أى إغريق آخر يسمع مثل هذه الأوصاف. وكأن هيرودوتوس يحاول أن يقنع جمهوره عندما يذكره بمقولة بنداروس أى أن العادة هى سيدة كل شىء. وهكذا يتضح لنا أن هذه المعلومات الأنثروبولوجية كانت هى أيضا مثل الجغرافيا خلفية ضرورية تستهدف التمهيد للأحداث المروية على الصعيد السياسى والحربى.

وفرضت مشكلة الحكم نفسها على هيرودوتوس لأنه بعد خلع الماجوسى عن العرش فى فارس، تجادل المتآمرون حول نوع الحكم الذى سيقيمونه. فدافع أوتانيس عن الديموقراطية وحبذ ميجابيزوس الأوليجارخية، أما داريوس فتمسك بالأوتوقراطية أى حكم الفرد المستبد. وأيد الأربعة الباقون منهم هذا الاتجاه الأخير فكانت له

السيادة. وبغض النظر عن مصداقية هذه المناقشة حول نظام الحكم فإن هيرودوتوس لم يقبل بنتيجتها لأنه كان من المعجبين المتحمسين للديموقراطية الأثينية حيث عزى إليها الفضل فى إنتصار الإغريق الساحق على الفرس. وهذا لا يعنى مع ذلك أن هيرودوتوس يعتبر الطغاة أو الملوك المستبدين أشرارا بالضرورة. ومع أن هناك بعض العلماء الذين يشككون فى حصول أبى التاريخ على حقوق المواطنة الأثينية فإنه على أية حال يتحدث بإسم أثينا فى قمة عظمتها وأوج مجدها.

ما يشد الإنتباه فى تاريخ هيرودوتوس أنه كان شاهد عيان لكثير مما يروى من أحداث، ولكنه أحيانا يتوسع فى سرد ما سمعه من معلومات غير مباشرة أو تلك التى حصل عليها بالبحث والتقصى. وهو ليس كالمؤرخ العصرى يعتمد على وثائق مكتوبة وإن كان من المحتمل أنه قد حصل على بعض منها فى مصر، غير أنه لم يكن يعرف لغة هذا البلد. ولذلك وقع هيرودوتوس ضحية المرشدين الذين قادوه هنا وهناك فى وادى النيل وراحوا يقصون عليه أخبارا لم تكن كلها صحيحة. ولم يزر هيرودوتوس فارس ويرجح أنه جمع معلوماته عن هذا البلد من الفرس الذين قابلهم فى مصر أو أى مكان آخر. وكل ذلك يلزمنا بأن لا ننسى حقيقة أن مصدر هيرودوتوس الرئيسى هو الروايات الشفوية المتناقلة. ويفهم من مؤلفه أنه تحادث مع أناس يمثلون ما لا يقل عن أربعين مدينة أو إقليمًا إغريقيًا - من قبرص إلى سيراكوساى (= سراقوصة) - وأكثر من ثلاثين بلدًا أجنبيًا شملت بلاد العرب وواحة سيوة والقوقاز وسكيثيا وفارس وقرطاجة... إلخ. وكان هيرودوتوس على وعى تام بأن كل ما يروى على مسامعه ليس قابلا للتصديق. ومع أن منهجه ليس علميا دقيقا كل الدقة، فإن المرء يحس بأن أبا التاريخ كان يرى ضرورة تبنى معيار ما فأوجد لنفسه معاييره الخاصة. لقد قرر أن يسجل كل ما تقع عليه عيناه وتلتقطه أذناه بغض النظر عن مصداقية هذا أو ذاك بالنسبة له هو شخصيا. فمثلا عندما إستدار الفينيقيون بسفنهم حول أفريقيا قالوا إن الشمس فى نقطة ما من رحلتهم أشرقت عن يمينهم، وكان هذا بالطبع صحيحا. ولكن هيرودوتوس الذى لم يعرف كروية الأرض كذبهم، ومع ذلك سجل لنا ما زعم أنه الكذب وثبت الآن أنه صحيح. وهكذا أفدنا كثيرا من حياده العلمى هذا. وهو فى كثير من الأحيان

يورد آراء الأطراف المتنازعة فى حياد تام. فمثلا أورد الرواية الأثينية القائلة بأن الكورنثيين ولوا الأدبار هربا من معركة سلاميس المجيدة، ويضيف بأن أهل كورنثة ينفون ذلك نفيا قاطعا ويؤيدهم فى نفيهم هذا بقية الإغريق.[٢٠]

ومن الأهمية بمكان أن نتعرف على طبيعة العلاقة بين هيرودوتوس وجمهوره. من الأرجح أن أبا التاريخ كان يقرأ كتابه على جمهوره، وهذا يعنى أنه أثناء التأليف كان يضع فى إعتباره رد فعل هؤلاء المستمعين. وهنا ننوه إلى أن الأدب الإغريقى بصفة عامة أدب سماعى، أى أنه يلقى أو ينشد أو يمثل على الناس أكثر مما يقرأ. ومنذ زمن سحيق كان الإغريق قد تعودوا على الإنصات للأعمال الأدبية وأبسطها القصص التى يلقيها محترفون فى مكان عام وعلى جمهور مختلط التكوين. ولعل هذه العادة كانت معروفة لدى شعوب أخرى قديمة لأن هيرودوتوس نفسه يحفظ لنا بعضا منها. مثل قصة الطست الذهبى الذى كان الملك أمازيس يغسل أقدامه ويتقيأ ويتبول فيه أيضا هو وضيوفه فصنع منه تمثالا للإله فلما تزاحم الناس يتعبدون لهذا التمثال قال لهم « إن أمرى كأمر هذا الطست »، أى أنه كان من قبل ذلك من عامة الشعب أما الآن فهو ملك وعليهم أن يعظموه. وبالفعل وافقوا على الخضوع له بعد أن كانوا لا يبجلونه »[٢١]. ومثل قصة الملك رمسيس الثالث (رامبسينينوس) الذى ألقى القبض على سارق خزائنه، فلما إكتشف مقدار البراعة التى بها تمت عملية السرقة كافأ هذا اللص بأن زوجه إبنته على أساس أنه « أذكى الناس جميعًا ». ومن الواضح أن هيرودوتوس يستخدم مثل هذه القصص الطريفة ليجذب الناس إلى الإستماع إليه وهو يقرأ عليهم تاريخه، ولعل فى ذلك ما يذكرنا بتأثير تقنية الإنشاد الملحمى على تكوين وبنية الملاحم.

وفى الواقع فإن هيرودوتوس كان لا يمكن أن يكون بمنأى عن التأثير الملحمى الذى لم ينجو من قبضته أى شاعر أو ناثر إغريقى. ولا ننسى أن عم (أو خال) هيرودوتوس هو بانياسيس الشاعر الملحمى الذى تغنى بأعمال هرقل. وعلينا أن نلاحظ كيف أن هيرودوتوس بدأ تاريخه بداية ملحمية تذكرنا « بالإلياذة » أى بمجموعة من الأحداث العرضية غير المترابطة فيما بينها عضويًا. ولكنه كلما تقدم وضع يده أكثر وأكثر على خيوط الربط الرفيعة التى تنتهى إلى جمع كل الحقائق

والأحداث لتصب فى مجرى واحد هو الحروب الفارسية. وهيرودوتوس مثل الشاعر الملحمى يلذ له بين الحين والحين أن يستطرد ليحكى لنا شيئًا ما وجد فيه ما يمتع مستمعيه أو لأى سبب آخر. المهم أن مواضع الإستطراد هذه لا تدخل فى صلب الموضوع الرئيسى. وإذا كانت أية ملحمة تقوم على وجود شخصيات قوية مثيرة بشكل مبالغ فيه، فإننا لا نمر على أية صفحة من صفحات تاريخ هيرودوتوس إلا وصادفتنا مثل هذه الشخصيات. ومما لا شك فيه أن الشخصيات الملكية الفارسية - مثل داريوس - هم من إبتداعه هو، بيد أنه لم يرسم ملامح هذه الشخصيات وفق المفاهيم الإغريقية الشائعة عن الفرس، بل حسب ما تصور هو أن تكون عليه مثل هذه الشخصيات ذات النفوذ والسلطان. ولعل الأساطير المحلية قد أمدت هيرودوتوس بما يعينه على رسم هذه الشخصية أو تلك، مثل شخصية كليومينيس ملك إسبرطة الذى بعد حياة حافلة بالأمجاد فقد صوابه بسبب إدمان الشراب من خمر صافية لمزق نفسه حتى الموت. ومثل شخصية ملتياديس الذى بإرادته القوية هيمن على سير المعركة فى ماراثون هيمنة كاملة، ولكنه بعدها وقع فى الطيش وإنتهى به الأمر إلى النفى، ولاسيما بعد فشله فى الهجوم على باروس. ولا يعجب هيرودوتوس بشخصية ثيميستوكليس ولكنه يقدر فيه حسن التدبير وبعد النظر. ويتميز هيرودوتوس قبل أى شىء آخر بإنسياب روايته التاريخية فى سلاسة ومع فيض من التفاصيل وميل لتقديم المفاجآت ومعالجة الموضوعات المهمة فى خطب تلقيها الشخصيات الرئيسية ولاسيما وهم بصدد إتخاذ قرارات حاسمة. وبكل ذلك ضرب هيرودوتوس مثلا رائعا فى كيفية توظيف التقنية الملحمية لصالح أغراض التاريخ. وكما فعل هوميروس عندما تحدث عن الإغريق والطرواديين فى شىء من الحياد الملحمى، يتخذ هيرودوتوس نفس الموقف بالنسبة للإغريق والفرس فيحاول أن يكون موضوعيًا قدر طاقته. هذا برغم أن هدفه هو سرد «الأفعال العظيمة والعجيبة» وهى عبارة تذكرنا بأخرى هومرية ونعنى «أمجاد الرجال» (klea andron).

وتأثر هيرودوتوس كذلك بشعراء التراجيديا وفى مقدمتهم سوفوكليس صديقه الذى نظم له قصيدة لم تصلنا. ويظهر هذا التأثير التراجيدى فى بدايات تاريخ هيرودوتوس، عندما يخبرنا كيف أن كرويسوس (قارون؟) ملك ليديا حاول تجنب

نبوءة تقول إن إبنه سوف يقتل بواسطة سلاح حديدى، فمنع إبنه من ممارسة أية واجبات أو حتى هوايات خوفًا عليه من الموت، حتى جاء رجل يدعى أدراستوس وطلب اللجوء عند الملك الذى بالفعل منحه رعايته. وإستطاع هذا الضيف أن يقنع الملك بالسماح لإبنه أن يذهب فى رحلة لإصطياد خنزير وحشى بصحبته. ولجحا فعلا فى قتل الخنزير ولكن أدراستوس قتل إبن كرويسوس بطريق الخطأ فتحققت النبوءة. وتشى هذه القصة بأن هيرودوتوس يحاكى فيها تراجيدية ما شاهدها فى العروض المسرحية بأثينا أو غيرها. أما إذا أمعنا النظر فى شخصية قمبيز قائد الحملة الفارسية على مصر لوجدناه أقرب ما يكون إلى شخصية حفيده إكسركسيس قائد الحملة الفارسية على بلاد الإغريق وبطل مسرحية أيسخولوس الخالدة «الفرس». فكل من قمبيز وحفيده تمتع بقوة عسكرية كبيرة قادته إلى شن الحروب على الشعوب المجاورة. وإذا كانت حملة قمبيز على مصر قد أفلحت فى إخضاع هذا البلد للسلطة الفارسية بعكس ما حدث لحملة إكسركيس على بلاد الإغريق إلا أن نهاية كل منهما جاءت مماثلة للأخرى وهى نهاية كل جبار متغطرس. وكما علل أيسخولوس نهاية إكسركسيس المأساوية بالصلف والعجرفة أى جريمة تخطى الحدود «الهيبريس» (hybris)، فإن هيرودوتوس أيضا يعلل نهاية قمبيز المفجعة بالغطرسة وتعدى الحدود فهو يرتكب أشنع الجرائم فى حق مصر والمصريين ويسخر من معبوداتهم الدينية ويحاول قتل عجلهم المقدس أبيس. بل إنه بدافع الصلف أيضا أرسل حملة على الواحات فى قلب الصحراء المجهولة فهلكت. وبلغ به التجاوز إلى حد قتل الأخ والأخت. وعندما أسرف فى الصلف والغرور ذهب عقله. وهكذا ينقل لنا كل من أيسخولوس وهيرودوتوس مضمونًا فكريًا متشابهًا أحدهما عن طريق مسرحية تراجيدية بطلها إكسركسيس، والآخر برواية تاريخية بطلها قمبيز[٢٢].

على أننا نجد فى موقف هيرودوتوس من الديانة الإغريقية التقليدية ضربًا من الإزدواجية إن لم يكن التناقض. بيد أن هذا أمر لا ينفرد به هيرودوتوس، بل قد لا ينفرد به الفكر الدينى الإغريق ككل إذا قارناه بمعتقدات الشعوب الأولى القديمة. وكان من الطبيعى إبان القرن الخامس أن تنعكس حركات النقد والتشكيك فى اللاهوت التقليدى على الكتابات الأدبية شعرية كانت أم نثرية، وإن حاول

مؤلفوها الوصول إلى بعض الحلول التوفيقية. وغنى عن التبيان أن التناقض فى ديانة مثل الديانة الإغريقية أمر حتمى لأنها لا تقوم على كتاب مقدس أو معتمد ينبغى الإلتزام بنصه حرفيًا. فهذا يعنى أن الباب مفتوح دائمًا ليس فقط للإجتهاد وإنما للإضافة أو الحذف أيضًا، ومن هنا جاءت التناقضات. وبصفة عامة يقبل هيرودوتوس بوجود آلهة الأوليمبوس التقليديين ويبجل معابدهم ويراعى طقوسهم ولا يعترض على تقديسهم. ولم يحدث أن تساءل ذات مرة حول صحة نبوءات دلفى، بل يبذل جهدًا ملموسًا للإيحاء بأن هذه النبوءات حتى لو بدت فى البداية أنها غير صحيحة لا تلبث أن تثبت صحتها فى نهاية المطاف. ويسرد حادثة هجوم الفرس على دلفى وكيف تم ردهم على أعقابهم بعد أن خسروا الكثير بسبب عواصف البرق وسقوط قطع الصخر من فوق جبل البرناسوس على رؤوس المهاجمين مما ألحق بهم هزيمة منكرة. ويتحدث هيرودوتوس كذلك عن ظهور الإله بان للشاب فيديبيديس الذى كان يجرى حاملاً أنباء الغزو الفارسى إلى إسبرطة. وكذا ظهور هيلينى لإمرأة من إسبرطة. فمثل هذه الحكايات عن ظهور الآلهة والإلهات للناس هنا أو هناك كانت شائعة، وليس هناك ما يدعونا إلى القول بأن هيرودوتوس كان يشك فى صحتها. ومع ذلك - وكما قال أحد النقاد - فإن المرء يحس حينا كأن أبا التاريخ يكتب للأطفال، ويحس حينا آخر وكأنه يكتب للفلاسفة. فإلى جانب تصديقه لبعض الأشياء التى قد تبدو لنا غير قابلة للتصديق، نجده فى أحيان كثيرة يتهكم من الذين يصدقون أشياء أخرى. فهو يقبل من الأثينيين إيمانهم بوجود ثعبان مقدس يعيش فوق الأكروبوليس، ويسخر من حقيقة أنهم يقدمون فطيرة معسولة له كل شهر كما لو كان مخلوقًا يسعى ويحيا ويأكل بالفعل. ولم يطعن هيرودوتوس فى وجود آلهة المصريين القدامى، بل سلط الضوء على نقاط التشابه بينهم وبين آلهة الإغريق، وهو بذلك يعد رائد علم الديانات المقارنة. وبصفة عامة يمكن أن نقول عن فكر هيرودوتوس الدينى إنه يمثل معتقدات الرجل العادى إبان القرن الخامس أى ذلك الذى كان يعتقد فى الديانة التقليدية مع تعديل طفيف وتشذيب خفيف فى هذا الجانب أو ذاك.

ومما يلفت النظر أن هيردوتوس يتحدث كثيرا عن حقد الآلهة أو حسدهم

(phthonos) لأفراد البشر الذين يحققون إنتصارات خارقة أو يتمتعون بقدرات فائقة تتعدى حدود المعتاد. وهو يطبق هذه الفكرة على سيرة كل من كرويسوس ملك ليديا وبوليكراتيس طاغية ساموس. وحالة كرويسوس واضحة تماما ولا تحتاج إلى مزيد من التفسير، فهو أغنى بنى البشر فى عصره وإنتهت حياته بالهزيمة القاضية على يد قورش وكذا خلعه عن العرش ثم موته. كان كرويسوس كريمًا مع كهنة معبد دلفى أثناء حياته، فلطالما أرسل لهم الهدايا الثمينة وكان حفيا بهم وبنبوءاتهم التى كانت هى نفسها - بسبب غموضها - قد ضللته وقادته للهلاك. أما بوليكراتيس فقد كان أكثر ذكاء ونشاطا، إذ جمع بين سلطان الطغاة الجبار وثروة القراصنة وسطوتهم فى البحار، علاوة على أنه كان راعية للفنون والآداب، وإنتهى به الأمر إلى أنه وقع ضحية الخداع فهزم شر هزيمة على يد الفرس. يبدى هيرودوتوس إهتماما زائدا بهاتين الشخصيتين، لأنهما تجسدان فكرة حسد الآلهة التى يمكن تأويلها كفلسفة كونية أى كتفسير لنظام هذا الكون. إذ تقوم هذه الفكرة على أساس أن الخطة العامة للأشياء تستوجب ضرورة الحفاظ على التوازن والإنسجام اللذين لو تحطم أحدهما أو كلاهما كان على الطبيعة نفسها أن تستعيد النظام المفقود بطريقة أو بأخرى. على أن هيرودوتوس يربط فكرة حسد الآلهة بحقيقة أن بعض الناس يركبهم الغرور وينقادون وراء نشوة النجاح فيقعون فى المحظور أى تعدى الحدود أو «الهيبريس». وهذه فكرة معروفة من أيام هوميروس وإستغلها فى أشعاره كل من سولون وبنداروس لتحذير النبلاء من الجرى وراء الأشياء الزائدة عن الحد أو التطرف فى أى إتجاه. وتعنى هذه الفكرة من الناحية السيكولوجية أن بعض النجاح يقود إلى التكبر والصلف أو بكلمة واحدة العمى. ولقد طبق هيرودوتوس هذه الفكرة على الفرس بصفة عامة، وسبقه فى ذلك أيسخولوس فى مسرحية «الفرس» مركزا على شخصية إكسركسيس كما سلف أن ألمحنا.

يدين إذن هيرودوتوس بالشىء الكثير للملحمة والتراجيديا، إلا أن الشكل الفنى الذى إبتدعه لعمله التاريخى هو من بنات أفكاره، ونعنى فن الرواية النثرية القائمة على أحداث وقعت بالفعل. كان يعتقد بأن التاريخ مرغوب فيه لذاته ولأن الحقيقة التى يقدمها للناس ضرورة لاغنى عنها. ويتمتع أبو التاريخ بالسمات الأساسية

والمتطلبات الجوهرية للمؤرخ الممتاز. وهو لا يقدم دروسا أخلاقية فى السياسة ولكنه - مثل هوميروس وشعراء التراجيديا - ينشد إمتاع جمهوره وإفادته فى آن واحد، ونجح فى كليهما. فهو كراوى للحكايات فنان من الدرجة الأولى، يعرف كيف يلون فى أسلوبه وينوع فى نغمته ليقضى على الملل ويشد إنتباه مستمعيه أو قرائه. إنه مثلا يقدم لحديثه، عن أحد الملوك الفارسيين بقوله «أستياجيس كانت له بنت تدعى مانداف وحلم ذات مرة أنها جلبت المياه بكميات ضخمة للغاية حتى أنها فاضت فى المدينة وغطت كل آسيا». وهناك محتال نصب نفسه ملكا على فارس مدعيا أنه سميرديس الذى كان قمبيز قد قتله. وإمتنع هذا المحتال عن الظهور فى الأماكن العامة ولم يكشف أحد أمره سوى إحدى زوجاته، التى فى جنح ظلام الليل إستطاعت أن تتبين أن أذنه مقطوعة، أى أنه ليس سميرديس الحقيقى زوجها الفعلى الذى تعرفه جيدا. وعندما أراد المتمرد الأيونى هيستيايوس - المحبوس فى بلاط داريوس - أن يبعث برسالة سرية إلى إبن عمه أريستاجوراس، فإنه حلق رأس أحد عبيده ونقش الرسالة على جمجمته وترك الشعر ينمو حتى طال فأخفى الرسالة، وعندئذ أرسله إلى ميليتوس أى لإبن عمه. ويتميز عالم الحكايات عند هيرودوتوس على الحكايات الهومرية بأنه لا يحصر نفسه فى دائرة الأبطال بل يسع كل صنوف البشر، الأمير الكبير، والعبد الحقير، الإغريقى والأجنبى... الخ

ليس من الضرورى أن يكون هيرودوتوس قد إشترك فى الحروب الفارسية ليكون وصفه لها صادقا وصحيحا. فوصفه للمعارك أكثر إقناعا من أية محاولة لإعادة صياغتها على يد المؤرخين المحدثين. إذ من المؤكد أنه قد عرف ساحة المعارك وتعرف على الرجال المشتركين فيها تعرفا شخصيا ومباشرا. ولقد شدته بعض أحداث هذه المعارك المتصلة بأناس يعرفهم ويعاشرهم. مثال ذلك حادثة كينيجيروس - أخى أيسخولوس - الذى قطعت يداه عندما تشبث بإحدى السفن الفارسية الهاربة[٢٣]. وهو يصف بالتفصيل ملابس وأسلحة جيش إكسركسيس، ويكتسب هذا الوصف جاذبية خاصة بسبب تعدد الجنسيات فى الجيش الفارسى المذكور. المهم أن إكسركسيس فى ثرموبيلاى كان قد أرسل أحد فرسانه للإستطلاع فوجد بعض الإسبرطيين عرايا يمارسون التدريبات الرياضية والعسكرية، ووجد آخرين يمشطون

شعرهم ولم ينتبه أحد منهم لوجود هذا الجاسوس الفارسي. ومثل هذه التفاصيل المثيرة للغاية من شأنها أن تحفز السامع أو القارئ على المتابعة باستمرار. تماما كما يحدث عندما يصف هيرودوتوس السفن الإغريقية فى خليج سلاميس حيث أرسل القائد ثيميستوكليس جاسوسا يدعى سيكينوس فى قارب صوب الأسطول الفارسي ليشيع هناك بأن الإغريق على وشك الإنسحاب. وأفلحت الحيلة لأن الفرس تعجلوا الهجوم فكانت نهايتهم.

هيرودوتوس إذن كالفنان الدرامي يختار الحوادث التى تشد الإنتباه، ولكنه إلى جانب ذلك يضيف من عندياته تعليقات تفوق فى أهميتها الحدث الرئيسي نفسه أحيانا. فالملك الإسبرطي المنفى ديماراتوس يقول لإكسركسيس عن الإسبرطيين إنهم «احرار وحريتهم ليست بلا حدود، القانون سيدهم فلا سلطان يعلو سلطانه، ما يخافونه بقلوبهم أكبر بكثير من خوف رعاياك منك»[٢٤]. وينصح برياندروس طاغية كورنثه إبنه فيقول «من الأفضل أن يحسدك الناس لا أن يشفقوا عليك»[٢٥]. وعندما عرض داريوس على زوجة أنتافيرنيس أن يعفو عن أحد أفراد أسرتها من القتل، فوجئ بأنها إختارت اخاها لازوجها أو أحد أبنائها قائلة «قد أتزوج زوجا آخر بإذن الإله، وقد يرزقنى الإله بخلف يعوضنى عن أبنائى الذين أفقدهم الآن، ولكن لأن أبى وأمى قد فارقا الحياة فلا أمل عندى الآن فى أن أعوض أخى هذا». وهما موقف وقول يذكرانا بشبيهين لهما فى مسرحية سوفوكليس «أنتيجونى»[٢٦] حيث ضحت البطلة بسعادتها وروحها فى سبيل دفن أخيها. ويعلق هيرودوتوس على ما رآه فى مصر فيقول «إن المصريين بسلوكهم وعاداتهم قد ساروا على نقيض ما جرت به الممارسات المتبعة لدى كافة الشعوب»[٢٧]. ولا يفوته أيضا التعليق على عادة الختان المصرية، إذ يقول إن المصريين يفضلون «النظافة على الوسامة»[٢٨]، أى يفضلون الطهارة الحقيقية على الشكل الجميل الذى قد يكون من الداخل قذرا. ومن أبلغ العبارات التى قيلت عن الزعيم الأثينى الأشهر ما ورد عند هيرودوتوس، إذ روى ما يلى: «ذات ليلة حلمت أجاريستى الحامل بأنها وضعت أسدا، وبعد أيام قليلة ولدت طفلها الأمجد بريكليس»[٢٩].

هكذا تمتع هيرودوتوس بشخصية الأديب المبدع والمفكر المتفلسف، وتميز بعقلية



شكل ٢٩
نيكى (*Nike*) إلهة النصر الإغريقية كما تصورها الفنان القديم

الباحث المدقق. وجمع بين التقوى الدينية المتماسكة من جهة، والتفتح العاصم من التعصب والحافز على التعرف على الديانات الأجنبية فى سعة صدر من جهة أخرى. وبذلك يعد أبو التاريخ متفردا متميزا على بنى قومه من الإغريق المتعصبين لثقافتهم ودياناتهم على حساب تقديرهم لحضارات الأمم الأخرى. أعجب هيرودوتوس بالفعل النبيل أيا كان مصدره، رجلا كان أم امرأة أجنبيا أم إغريقيا. أما فضوله لتحصيل المعرفة وفهم النظريات وجمع الحقائق والمعلومات فلا حدود له. تسحره القصة الطريفة فلا يفلت من حبالها، ولا يعفينا منها ويحكيها لنا ونقع معه أسرى طرافتها وجاذبيتها. ولكنه لا يعمد قط إلى تضليلنا أو خداعنا، ولا يخطىء أخطاء شنيعة مع أنه يتحدث عن شعوب لا يعرف لغاتها. كما أنه لا يخفى جهله ببعض الحقائق التى إستعصت عليه فلم يتمكن منها. ومع أن مؤلفه ملىء بالإستطرادات والتفصيلات إلا أنه يتمتع بوحدة ما، لأنه غالبا ما يعود من دروب الإستطراد إلى الموضوع الرئيسى أى الصراع بين الشرق والغرب، بعد أن يكون هذا الموضوع نفسه قد إزداد ثراء وعمقا. ومن البدهى أن الوحدة المطلوبة فى كتاب تأريخى ليست كالوحدة المطلوبة فى مؤلف درامى. ومن ثم فإنه فى ضوء هذا المعيار يمكن تفهم الوحدة العامة لتاريخ هيرودوتوس رغم طول إستطراداته وغزارة تفصيلاته. وعلى أية حال فلقد تفاوت الحكم على هيرودوتوس بداية من إعتباره أبا الأكاذيب[٣٠]، إلى الإعتراف به خالقا لعلم التاريخ الذى قتله ثوكيديديس[٣١]! وإلى وضعه جنبا إلى جنب مع شكسبير من حيث الإهتمام بالجانب الإنسانى فى التاريخ.[٣٢]

٣ ـ ثوكيديديس مؤسس علم التاريخ

ينتمى ثوكيديديس (٤٥٥ ـ ٤٠٠ تقريبا) إلى الجيل التالى لهيرودوتوس مباشرة وهو الجيل الذى شاهد أكبر التغيرات فى التاريخ الإغريقى كله. ولا نعرف ما إذا كان ثوكيديديس قد إلتقى بهيرودوتوس إبان إقامة الأخير فى أثينا أم لا، بل من العسير علينا أن نتصور مثل هذا اللقاء. وإذا كان هيرودوتوس قد شاهد إنتصارات الإغريق الباهرة على الفرس ووصف تألق نجم الزعامة الأثينية، فإن ثوكيديديس قد تشبع بأفكار بريكليس وعاش فى وهج العصر الذهبى لأثينا. ولكنه أيضا عاصر فترة تآكل أثينا من الداخل بسبب الديماجوجيين وشاهد سقوطها فى النهاية على يد غريمتها إسبرطة عام ٤٠٤. إنحدر ثوكيديديس من أسرة نبيلة تمتلك المناجم فى طراقيا وهو على صلة قربى بالزعيم ميلتياديس. وعندما إندلعت الحروب البلوبونيسية عام ٤٣١ إشترك فيها ثوكيديديس حتى أنه قد أصيب بالطاعون الذى تفشى إبان بداية هذه الحروب، أى فيما بين عامى ٤٣٠ و ٤٢٧. وفى عام ٤٢٤ كان على رأس حامية مكونة من مجموعة سفن ترابط فى طراقيا ولكنه فشل فى أن يصل إلى أمفيبوليس فى الوقت المناسب، فسقطت هذه المدينة فى يد القائد الإسبرطى براسيداس. ولذلك نفى ثوكيديديس من أثينا التى لم يعد إليها إلا بعد عشرين عاما أى بعد أن وضعت الحرب أوزارها، بيد أنه لم يلبث أن مات بعد سنوات قليلة.

وإذا كنا قد إستطعنا أن نتفهم طبيعة تاريخ هيرودوتوس من الفقرة الإستهلالية فيه فعلينا أن نلقى نظرة سريعة على إستهلال ثوكيديديس لتاريخه، إذ يقول «لقد بدأت تاريخى مع بداية الحرب نفسها لإعتقادى بأنها ستكون حربا طويلة جديرة بالتسجيل أكثر من أية حرب أخرى وقعت حتى الآن». وهذا التقييم المبدئى يقوم على حقيقة مؤكدة وينبع من عقلية رجل يتمتع ببعد نظر ووضوح فى الرؤية. أما الحقيقة المؤكدة والظاهرة فتتمثل فى أن جميع المدن الإغريقية ولأول مرة فى التاريخ تنقسم فيما بينها إلى قسمين متصارعين متناحرين، بل إن هذه الحرب قد إمتدت

لتشمل أطرافًا أجنبية أخرى تورطت فيها. ويتمثل بعد النظر ووضوح الرؤية فى تقييم ثوكيديديس المبدئى فى أن هذه الحرب الطويلة بالفعل أنهكت كل الدويلات الإغريقية، بحيث لم تعد إحداها قط إلى سابق عهدها وما كانت عليه فى عصرها الذهبى المنصرم. وهذا تشخيص صحيح يصدق بصفة خاصة على بطلتى النزاع فى الحرب البلوبونيسية أى مدينتى أثينا وإسبرطة. فبعد عام ٤٠٤ تتلاشى بعض العلامات البارزة والمميزة للعقلية الإغريقية مثل الثقة المتناهية فى حضارتهم، التى جاءت أحيانا على حساب نظرتهم للشعوب الأخرى. وكذا ضعفت لديهم روح الشجاعة والإقدام التى جعلتهم يعتقدون بأن لاشىء بعيد المنال أو عسير التحقيق بالنسبة للبشر. وقضت الحروب البلوبونيسية أيضا على وجهة النظر التى سادت الإغريق فيما مضى وفحواهاأنهم هم أصحاب رسالة تربوية وتثقيفية بين بنى البشر كافة! ومن ثم فإن تقييم ثوكيديديس المبدئى لأهمية تناول هذه الحرب لا على أساس أنها مجرد فصل من فصول التاريخ المتتالية، بل على أنها نقطة تحول فى تاريخ الحضارة الإغريقية التى ستتخذ مسارا جديدا بعدها، مثل هذا التقييم ينم عن فطنة المؤرخ المدقق الذى أثبتت الأحداث صحة تقييمه.

ومنذ البداية حدد ثوكيديديس ثلاثة إتجاهات رئيسية لتاريخه، أولها هو أن هذه الحرب قد نشبت بين حلفين إغريقيين وهو يحصر نفسه فى إطارها. وثانيها أنه لن يحفل بالحقائق التى لا يمكن أن يتحقق منها هو بنفسه على نحو أو آخر. والإتجاه الثالث هو أنه يرى ضرورة الإلتزام بالترتيب الزمنى للأحداث وهو يصوغ تاريخه، ويستدرك بالقول إن هذا أمر صعب التنفيذ. ويعدنا ثوكيديديس بأنه سيبذل أقصى ما فى وسعه لإدراكه أن مؤلفه هذا «يؤلف لينضم إلى مقتنيات الخلود لا لمجرد أن ينال جائزة مؤقتة». [٣٣] وإذا وضعنا هذه الإتجاهات الثلاث جنبا إلى جنب وجدناها معا تجسد جوهر الحركة الثقافية والعلمية بل والفلسفية إبان القرن الخامس الأثينى، وهذا ما سنحاول توضيحه فى السطور التالية. فثوكيديديس كمؤرخ لا يعتمد مثل هيرودوتوس على الحكايات الشعبية الشائعة أو الروايات السائرة، ولا تأسره الشخصيات الملحمية أو الأحداث التراجيدية بقدر ما يخضع للروح العلمية المميزة لجيله. إنه كفلاسفة وعلماء عصره يؤمن بأن الهدف الأسمى هو الحقيقة المجردة التى

ينبغى أن لا يدخر المرء وسعا ولا جهدا فى السعى إليها. وتختلف رؤية ثوكيديديس للتاريخ عن رؤية هيرودوتوس، إذ لا تدخل الأنثروبولوجيا فى إطارها كما لا يلجأ إلى الجغرافيا لشرح المغارك، بل إنه أخطأ فى بعض المعلومات الجغرافية اليسيرة التى أوردها، مثال ذلك تقديره لمساحة جزيرة سفاكتيريا التى دارت فيها معركة مهمة بين أثينا وإسبرطة عام ٤٢٥. ومن العلوم الأثينية المزدهرة آنذاك وتأثر بها ثوكيديديس نذكر بصفة خاصة السياسة والطب.

وهنا علينا أن لا ننسى أن ثوكيديديس عاصر هيبوكراتيس (أبوقراط) من كوس (٤٦٩ ـ ٣٩٩) والذى يلقب بأبى الطب منذ أن أسس مدرسة كبيرة لهذا العلم واتبع مناهج مستحدثة لم يسبقه إليها أحد. ومن هذه المدرسة تعلم ثوكيديديس كيفية تشريح العالم السياسى، أى أنه لا يفهم الكلى العام مالم يفتته أولا إلى جزئيات صغيرة وهذا ما يفيدنا فيه علم التشريح الطبى. وإذا كان هيبوكراتيس قد أصر فى علاجه للأمراض على ضرورة ملاحظة الأعراض بدقة وتصنيفها ثم مقارنتها بالحالات الأخرى وصولا إلى التشخيص (diagnosis) الذى على هديه يمكن تطبيق نظام صحيح للعلاج. فإن هذا المنهج العلمى السليم نجده ماثلا أمامنا فى معالجة ثوكيديديس لموضوع الوباء على سبيل المثال. إنه يسجل لنا أعراضه المتفشية فى أثينا مع ملاحظة أنه فريد من نوعه ومن ثم فمن المحال علاجه ولا حتى تعليله. ولأن ثوكيديديس كاتب سياسى بالدرجة الأولى فإنه يسلط الضوء على نتائج الوباء السيكولوجية وعلى عبثية النبوءات والصلوات الهادفة إلى تجنبه. وهو يقرن تفشى الوباء بالأمراض السياسية المتفشية فى المجتمع الأثينى من ناحية وفيما بين الدويلات الإغريقية من ناحية أخرى، إذ يقول «ولكى تتناسب الكلمات مع التغير الواقع فى الأحداث كان علينا أن نغير معانيها المعتادة والمألوفة. فما كان من قبل يوصف عادة بأنه طائش وفيه تجاوز صار الآن هو بعينه ما يسمى الشجاعة المتوقعة من جانب عضو ما فى أى حزب. - وأصبح التريث الحذر والإحتياط للمستقبل يعنى الجبن والتخاذل. أما فكرة الإعتدال فتستخدم كستار يخفى وراءه رجلا ما بلا رجولة. أما إذا حاولت أن تتفهم أية مسألة من كل جوانبها فهذا يعنى الآن أنك أصبحت رجلا لا تصلح لشئ. الحماس المتطرف هو الآن سمة الرجل بالمعنى الكامل للكلمة،

كما أن التآمر والانقضاض من وراء الظهر على العدو صارت أمورا مشروعة بدعوى الدفاع عن النفس». هذا إذن تشخيص دقيق للحالة المرضية التى وقعت فيها الحضارة الإغريقية كمأزق يشبه تماما الوباء الذى إجتاح أثينا. وفى كل من الحالتين يقدم ثوكيديديس تشخيصه المفصل ويترك باب الحلول والعلاج مفتوحا.

يسجل ثوكيديديس الأحداث من وجهة نظر سياسية محددة وفى ذلك يتفوق عليه هيرودوتوس الأوسع أفقا، وإن كان الأول أكثر دقة فى البحث والتمحيص. ويظهر ثوكيديديس إعجابا خاصا بالذكاء الإنسانى فيصف ثيميستوكليس بأنه الرجل الذى يفعل الأشياء المناسبة فى الوقت المناسب. وكليون عنده لا تنقصه الشجاعة فهو الذى جعل الأثينيين يهزمون إسبرطة فى سفاكتيريا ويأسرون الكثير من جنودها. ولكنه أى كليون لا ينجو من إنتقاد ثوكيديديس الذى يلصق به صفة الغلظة وسوء التقدير. وهناك قدر من السخرية فى حديث ثوكيديديس عن نيكياس المسئول الأول عن فشل الحملة الصقلية حيث أسر فى سيراكوساى (سراقوصة) وقتل هناك، يقول عنه «إنه بين رجال الإغريق فى زمانى أقل من يستحق مثل هذه النهاية البائسة، لأنه كان قد كرس حياته كلها فى دراسة وممارسة الفضيلة»[٣٤]. ويقرن بعض الدارسين المؤرخ الإغريقى ثوكيديديس بكاتب إيطالى من عصر النهضة مارس تأثيرا كبيرا فى عالم الفكر والسياسة ونعنى ماكيافيللى. ولقد إعتقد كل منهما بأن أهم صفة يتحلى بها السياسى هى الحكمة العملية. وإذا كان ماكيافيللى قد توصل إلى النتيجة المهمة وفحواها أن رجل الدولة قد يضطر بين الحين والحين إلى إتيان أفعال تتنافى مع الأخلاق والإنسانية والدين فهل سبقه ثوكيديديس إلى هذا المبدأ أى «الغاية تبرر الوسيلة»؟

من الواضح أن ثوكيديديس لا يهمل الجانب الأخلاقى، إذ نجده حريصا كل الحرص على إستخلاص أية دروس مستفادة من أحداث التاريخ، وإن كان يترك هذه المهمة للشخصيات الرئيسية فى كتابه ولا سيما عندما يلقون خطبهم. ولا يدعو ثوكيديديس إلى تطبيق مبدأ «الحق فى القوة»، بل يؤكد على ميزات التحلى بالأمانة والثقة للذين ينغمسون فى الحياة العامة. ويمتدح بريكليس لتمتعه بهاتين الصفتين وينتقد كليون لإفتقاره إليهما. ومع أن ثوكيديديس لا يؤمن بالخزعبلات مثل

هيرودوتوس إلا أنه متدين. وهو لا يرجع كل شئ للحظ كما قد يفعل الكثيرون من الإغريق. فالحظ أو القدر عند ثوكيديديس ليس تدخلا خارجيا تفرضه قوى فوق مستوى البشر والطبيعة، إنه فقط الشئ الذى لا يمكن أن نراه أو نلمسه أو نتنبأ به. وفى ذلك يتبع ثوكيديديس أسلوب التحليل العلمى المتمثل فى مقولة ديموكريتوس «الحظ وهم خلقه البشر ليبرروا به عجزهم العقلى» (شذرة ١١٩). ولذلك لا نجد عند ثوكيديديس أية كلمة تشى بإيمانه القوى بالقدرية أو فكرة الإنتقام الإلهى. إنه يرى أن مصير البشر تقرره أسباب طبيعية وفى مقدمتها قرارات البشر أنفسهم. وحتى الطاعون الذى إجتاح أثينا، وكان يمكن إعتباره ضربة من ضربات الحظ العاثر، يفسره ثوكيديديس بأنه قصور فى بعد النظر أو غموض فى الرؤية. واللافت للنظر أنه يدين إنكماش العقيدة الدينية وتدهور الأخلاقيات اللذين واكبا هذا الطاعون وأديا فى النهاية إلى حدوث الإنشقاق الداخلى. وبالنسبة لهذا الإنشقاق الداخلى فهو أى ثوكيديديس يدينه أيضا بإعتباره السبب الرئيسى لضعف الدولة وعجزها عن مواجهة الأخطار الخارجية. ومع ذلك فإن ثوكيديديس يدعو إلى أن تكون الدولة قوية ولو على حساب بعض الإعتبارات الأخلاقية. ومن ثم ففى معالجته للحملة الصقلية المشئومة لا يعترض بكلمة واحدة على مبدأ أن تهاجم أثينا إحدى المدن الآمنة رغم أنها لم تقترف ذنبا. كل ما يحوز إنتباه ثوكيديديس فى هذه الحملة هو سوء تخطيطها وتدبيرها.

يريد ثوكيديديس ـ ولا يخفى ذلك ـ أن تكون أثينا قوية بأية طريقة وأن تحكم الدنيا لو إستطاعت ومهما كان الثمن. ومرجع هذا الإصرار ليس هو أن هذه المدينة هى وطنه ومسقط رأسه فحسب، بل لأنها تمثل وتجسد المثل الأعلى الذى يحلم به ويتطلع إليه ويربطه بشخص بريكليس نفسه. ولقد وضع على لسان هذا الزعيم الأشهر ثلاثة خطب من المحتمل أن تكون ـ كما وردت عند ثوكيديديس ـ مجرد إعادة صياغة لما قاله بريكليس فعلا وهو يخطب فى الأثينيين. وتعالج الخطبة الأولى موضوع إدارة شئون الحرب. ويوافق المؤرخ على كل ماجاء فى هذه الخطبة وينتقد معارضى بريكليس. والخطبة الثانية هى أشهر الخطب الثلاث فهى الخطبة الجنائزية التى يؤرخها ثوكيديديس بالشتاء الأول لإندلاع الحرب. فهذا هو الوقت المناسب

الذى يذكر فيه بريكليس مواطنيه بالأهداف التى يحاربون من أجلها. وفى هذه الخطبة يرسم هذا الزعيم صورة مثالية لأثينا تلك المدينة التى - برأى ثوكيديديس القريب من رأى فرجيليوس[٣٥] بالنسبة لروما - خلقت لتحكم العالم وتسوسه. وفى الخطبة الثالثة يدافع بريكليس عن سياسته ضد منتقديه، ويقول إن على مواطنيه أن يستعدوا لمواجهة المخاطر مهما كانت دون أن يضحوا بأمجادهم، ويصف من لا يتفقون معه على ذلك بالجبن. وهو لا يمتدح أمجاد أثينا بقدر ما يقرر أن إمبراطوريتها تعنى الطغيان. ويقول أن من تجشموا مسئولية حكم الآخرين يجلبون على أنفسهم الكراهية والبغضاء من قبل الشعوب التى يحكمونها. بيد أنه إذا كان عليهم أن يحققوا أهدافا عظيمة - كما هو حال الأثينيين - فعليهم أن يتحملوا هذا العبء المؤقت من الحسد والكراهية. فالكراهية لن تدوم طويلا والحسد سيزول، لأن روعة الحاضر هى المجد بالنسبة للمستقبل وهو الباقى فى ذاكرة الأجيال والتاريخ. على الأثينيين إذن أن يحرسوا هذا المجد للمستقبل وأن لا يفعلوا شيئا مشينا. هذا ما يقوله بريكليس، وقد يكون معبرا فى ذلك عن رأى ثوكيديديس نفسه الذى عاش ليتحقق من فشل سياسة هذا الزعيم الأثينى. ولكن ثوكيديديس يرى أن سياسته كانت صحيحة، وأن الفشل يعود إلى أخطاء فى حسابات الناس الذين لم يستوعبوا هذه السياسة أو لم يرتفعوا إلى مستواها.

يركز ثوكيديديس جل إهتمامه على هدفه الرئيسى وهذا ما جعله يغفل أمورا كثيرة ظنها غير ذات موضوع. فهو مثلا لم يحدثنا عن الأحزاب فى أثينا، ولا عن الحياة الثقافية والفكرية فى هذه المدينة (فعل ذلك مرة واحدة)، ولم يتطرق إلى الجانب الاجتماعى والاقتصادى لعصره. ولعل هذا المنهج الصارم الذى إلتزمه ثوكيديديس هو المسئول عن كونه أقل من هيرودوتوس مخزونا فيما يتعلق بالمعلومات التى نريد نحن المحدثون معرفتها. بيد أن فضول ثوكيديديس دفعه أحيانا لتخطى حدود منهجه الصارم. وفى هذا الصدد نشير إلى إستطرادين مهمين وردا عنده، يعالج فى أحدهما بداية الحضارة الإغريقية، ويتناول فى الثانى تاريخ الإغريق فيما بين نهاية الحروب الفارسية وبداية الحرب البلوبونيسية. وفى الإستطراد الأول نجده يقبل بالحكايات الأسطورية القديمة عن الحرب الطروادية، وإن كان يخضعها لشئ من

المنهجية العلمية المستحدثة فى ضوء ما تم العثور عليه آنذاك من آثار. وهدفه فى هذا الإستطراد هو توضيح أن الإغريق بدأوا بداية متواضعة، ومن ثم فإن الحرب البلوبونيسية تكتسب أهمية قصوى لأنها أكبر من كل الحروب السابقة. وفى الإستطراد الثانى يعطى لنا ثوكيديديس موجزا لتاريخ الخمسين عاما قبيل إندلاع حرب البلوبونيسوس، وهو بذلك يحلل بذور العداوة بين بطلتى هذه الحرب أى أثينا وإسبرطة والتى تتلخص فى تزايد قوة الأولى وغيرة الثانية منها وكذا التناقض بين نظام الحياة فى المدينتين. ولعل هذين الإستطرادين يظهران بما لا يدع مجالا للشك أن ثوكيديديس كان يضع كل حادثة تاريخية فى سياقها العام المتصل بجذور الماضى.

ونعود لنقف قليلا عند الخطب التى أوردها ثوكيديديس فى تاريخه، فنلاحظ أنه حاول الاحتفاظ بالروح العامة للكلمات الفعلية التى فاه بها الخطباء، وإن كان قد أعاد صياغة أجزاء منها ليجعلها أكثر تعبيرا وملاءمة للسياق التاريخى. إنها إذن بمثابة تسجيل للوقائع والحقائق ولكنها تحوى تعليقا داخليا من قبل المؤرخ نفسه. وأحيانا يورد ثوكيديديس بعض الكلام المنقول بنصه الحرفى، فقبل إندلاع الحرب قال أهل كورنثة عن الأثينيين «إنهم بطبعهم لا يستطيعون أن يتركوا أنفسهم أو غيرهم للعيش فى هدوء[٣٦]». ويقول بريكليس «أخشى ما أخشاه ليس خطة العدو الإستراتيجية وإنما أخطاءنا نحن[٣٧]». وعندما فقد نيكياس كل أمل فى النصر عند مهاجمته سيراكوساى يقول لجنوده «إنهم الرجال الذين يصنعون المدينة، لا الأسوار، ولا السفن الخالية من الرجال بداخلها[٣٨]». ومن الملاحظ أن مثل هذه الكلمات المنقولة تعكس شخصية قائلها وترسم موقفا دراميا وتوجز حقائق الحالة الراهنة. بيد أن ثوكيديديس يضيف أحيانا من عنده الكثير إلى مثل هذه الأحاديث المنقولة. فمثلا الحوار بين الأثينيين وأهل ميلوس قبل تدمير جزيرتهم لا يمكن تصور أنه قد دار فعلا أو على الأقل بالصورة التى يوردها ثوكيديديس، ففيه الكثير من التقنية الخطابية الشائعة فى عصره. وهذا عين ما حدث عندما أرسل الكورنثيون وفدا يحذر إسبرطة من خطط أثينا بالهجوم عليها فتصادف وجود وفد أثينى هناك تكفل بالرد على هذه المزاعم. وكان من رأى الملك الإسبرطى التريث والإعتدال، بيد أن أحد أعضاء مجلس الرقباء (ephoroi) دعى لإعلان الحرب فورا على أثينا. وهنا يشرع

الوفد الأثينى فى تفنيد مزاعم الوفد الكورنثى ووجهة نظر هذا العضو الإسبرطى داعية الحرب الذى يبادر هو أيضا بتفنيد رأى الملك. وهكذا ينقل ثوكيديديس لنا مناظرة خطابية مزدوجة من المؤكد أنها لم تحدث بالضبط كما يصورها، وإنما أضاف إليها من عنده الكثير. صفوة القول أن الأحاديث المنقولة عند ثوكيديديس تتمتع بصفة الدرامية لأنها تمهد لأحداث كبيرة. وقد نجد فى هذه الأحاديث تأثيرات لجورجياس وأنتيفون وغيرهما من خطباء العصر. وهى لاتختلف فى أسلوبها عن بقية الكتاب. ويميل ثوكيديديس بوجه عام للعبارة الموجزة المكثفة لأنها تناسب التقنيات العسكرية التى يتحدث عنها. وإن كان ينجذب أحيانا إلى تأكيد بعض التناقضات المثيرة، ومثال ذلك وصفه لمعركة بيلوس الغربية ويقول عنها «كان الإسبرطيون وهم اليائسون إلى أقصى حد يحاربون معركة بحرية وأقدامهم على الأرض، أما الأثينيون المنتصرون فكانوا من نشوتهم وحرصهم على أن يقطفوا أكبر ثمرة ممكنة من إنتصارهم هذا يحاربون معركة برية وهم بداخل سفنهم[٣٩]». وإنها لمرات قليلة حقا تلك التى إنساق فيها ثوكيديديس لخبرته الخطابية، أما وصفه للمعارك البرية والبحرية بصفة عامة فيعكس خبرته العسكرية كجندى مارس الحرب فعلا.

والآن لعله من الواضح أنه حتى مع العلم بأن ثوكيديديس ربما كان يجمع مادته التاريخية فى الوقت الذى كان فيه هيرودوتوس لا يزال يصوغ تاريخه، فإن كلاً منهما ينتمى إلى جيل يختلف عن الآخر. فهيرودوتوس يكتب عن حرب مجيدة وعصر ذهبى تألق فيه نجم الديموقراطية الأثينية، أما ثوكيديديس فيكتب عن المجد الذهبى الذى يشوبه الصدأ، أو عن صرح الديموقراطية الشامخ وقد تداعى بنيانه وتصدع كيانه وصار آيلا للسقوط ولكنه لم يسقط بعد.[٤٠]

٤ - كسينوفون يعود إلى حظيرة الأدب

ولد كسينوفون حوالى عام ٤٣٠ وتعرف على سقراط عند نهاية القرن الخامس. ويبدو أنه لم يعى تمامًا كنه تعاليم هذا الفيلسوف، بيد أنه كان يكن له إعجابًا شخصيًا واعتنق تعاليمه الأخلاقية. وذهب كسينوفون مع أحد أقاربه ليحارب إلى جانب قورش الأصغر ضد أخيه أرتاكسيركسيس الثانى. وبعد موت قورش تولى كسينوفون قيادة القوة الإغريقية فى رحلة العودة. والتى إنضم كثير من أفرادها - وبينهم كسينوفون نفسه - فيما بعد إلى صفوف أجيسيلاؤس ملك إسبرطة فى حملته الآسيوية. إذ كان كسينوفون معجبًا بكل ما هو إسبرطى، حارب إلى جانب أعداء أثينا فى موقعة كورونيا عام ٣٩٤ فعوقب بالنفى، مما إضطره للإستقرار والإقامة الدائمة بمزرعة له فى سكيللوس بإقليم إيليس حيث عاش تحت الحماية الإسبرطية. وفى هذا المكان كتب أهم أعماله التاريخية والأدبية والتى دون شك كان قد جمع مادتها ودون مذكرات عنها من قبل. ثم عاد إلى أثينا ليقضى بقية سنى حياته حيث مات تقريبًا عام ٣٥٤. كتب مؤلفاته باللغة الأتيكية التى أفسدها طول إقامته بالخارج.

وإذا كان ثوكيديديس قد ترك تاريخه ناقصًا فإن كسينوفون هو الذى جاء ليكمله. وبالفعل سد الثغرة الواقعة بين عام ٤١١ وحتى سقوط أثينا عام ٤٠٤ بل واصل المسيرة حتى معركة مانتينيا عام ٣٦٢. وبمقارنة كتابات هذين المؤرخين يمكن أن ندرك السمة المميزة لثوكيديديس كمؤرخ علمى.

ولعل كتاب «حملة قورش» أو حرفيًا «صعود قورش» أو ببساطة «الحملة» (Kurou Anabasis) يعد رائعة كسينوفون. فهو بالإضافة إلى قيمته الأدبية العالية يقدم فيضًا من المعلومات الجغرافية والإثنولوجية عن آسيا الصغرى. إنه عبارة عن مذكرات شخصية عن رحلة إنسحاب كسينوفون بالقوة الإغريقية من فارس إلى

شاطئ البحر الأسود بعد أن كانت قد إشتركت فى حملة قورش (٤٠١ - ٣٩٩) لإسترداد عرشه وتفرقت بسبب موته. وهذه المذكرات تكشف عن شخصية كاتبها حيث نجده رجلاً بسيطًا وودودًا، ومؤلفًا قديرًا بوسعه أن يرسم مشاهد حية وأن يوضح ملامح الشخصية التى يتحدث عنها. إنه خبير بالفنون العسكرية وخطط الحرب التكتيكية من كر وفر ومناورات وما إلى ذلك لا سيا ما يتصل بسلاح الفرسان. ومع ذلك فإن كل هذه القدرات لا ترقى بمؤلف هذا الكتاب إلى مستوى دقة ومنهجية ثوكيديديس الصارمتين.

وفى مؤلفه « الأمور الهيللينية » (Hellenika) يكمل كسينوفون قصة أثينا ويمسك بالخيط من حيث تركه ثوكيديديس (من عام ٤١١-٣٦٢). وبهذا المؤلف نجد بعض اللحظات المهمة مثل وصفه لبكاء المواطنين عند الأسوار الطويلة الممتدة من بيريه إلى أثينا عندما علموا بأن الأسطول الأثينى قد تحطم فى أرجينوساى. وفى هذا الكتاب أيضًا نلاحظ أن كسينوفون يتمتع بالحس الدرامى وأنه يكتب بسلاسة ويسر، ولو أنه أحيانًا يخالف ذلك ويحاول التأنق فى عبارته من أجل إحداث تأثير أكبر، مما يقوده إلى الإخفاق فى الوصول إلى ما هدف إليه. وكملحق لهذا الكتاب يأتى مؤلف كسينوفون « أجيسيلاؤس » وهو عبارة عن سيرة تمجيدية لهذا الملك ونشرت بعد موته عام ٣٦١/٣٦٠.

أما كتاب « تربية قورش » (Kurou paideia) فيمكن إعتباره بشىء من الصحة أول رواية تاريخية أو قصة نثرية طويلة أخلاقية الطابع تصلنا من العالم القديم. فهى تحكى قصة قورش منذ طفولته وإلى موته. إنه إذن ترجمة لسيرة قورش بهدف إبراز الجانب التربوى. بيد أن المؤلف فى هذا الكتاب يعانى من التراخى فى العبارة والسماح لنفسه بالإنغماس فى صياغة مبادئ أخلاقية مباشرة أو حتى لا تستوجب العناء لإستنباطها. وهو كمؤرخ لا يتمتع بالجدية الصارمة مثل ثوكيديديس ولا يتأكد من الحقائق التى يوردها. هذا مع أنه يقلد ثوكيديديس كثيرًا عندما ينقل إلينا بعض الأحاديث المباشرة أى على لسان الشخصيات الأصلية التى قامت بها. ولكن هذه الأحاديث - ذات الطابع الدرامى عند ثوكيديديس - لا تلعب دورًا حيويًا فى كتاب كسينوفون. ولا يتحمس الأخير لأثينا لأنه يميل إلى النظام الإسبرطى فى الحياة والحكم.

وعرف كسينوفون سقراط وعايشه وسجل أحاديث لـه مـع هـذا الفيلســوف فى « المذكرات » (Apomnemoneumata). ولكن من العسير أن نجد لفلسفة سقراط تـأثيرًا واضحًا فى كتاباته كما هو الحال عند أفلاطون. وفى هذا الـكتاب تختـفى روح العصر البريكلى وتحل محلها الحلول النصفية أو التوفيقية التى ينقصـها الـكثير مـن الخيـال والحماس. وتنسب إلى كسينوفون مؤلفات أخرى مثل « الإدارة » (Oikonomikos) وهو عبارة عن محاورات بين سقراط وكريتـوبولوس وأيسـخوماخوس حـول إدارة شئـون الدولة. وينسـب إليه أيضًا مؤلف بعنوان « المأدبة » وآخر بعنـوان « هـيرون » ومـؤلفان آخران عن الفروسية والصيد و« دستور إسبرطة ». وجدير بـالذكر أن هنـاك شـكوكًا كثيرة حول نسبة هذه الأعمال إلى كسينوفون.[٤١]

وبعد كسينوفون جاء مؤرخون آخرون أصغر لم تصلنا أعمالهم وهم على أية حال لا يستحقون الذكر. وهذا يعنى أن القرن الخامس هو العصر الـذهبى لعلـم التـاريخ الإغريق مثلما كان بالنسبة لسائر فنون الأدب. فلما سقطت أثينا من عليـاء زعـامتها السياسية والفكرية تدهور معها فن التاريخ، فلم يكن من المتوقع أن يستمر الفضـول المتحمس أو حب التقصى وروح التمحيص إبان القـرن الـرابع. حـتى أن فتـوحات الإسكندر الأكبر نفسها لم تتمخض عن مؤرخ يماثل ثـوكيديديس، وليس هنـاك مـن يستحق أن يخلفه سوى بوليبيوس (٢٠٣ - ١٢٠) الذى طبـق بعض مبـادئ منهـج ثوكيديديس وهو يؤرخ للجمهورية الرومانية.

الفصل الثالث

الخطابة أو فن الإقناع

١ - دور الخطابة فى الحياة الإغريقية

تمتد جذور فن الإقناع فى الحياة الإغريقية إلى العصور الباكرة. بيد أن الخطابة كفن أدبى مستقل ومتطور قد بدأ فى صقلية بالجزء الغربى من العالم الإغريقى، ثم نمى وترعرع فى أثينا إبان الفترة الواقعة بين جورجياس وأرسطو. وأزهى عصور الخطابة هو بلا جدال القرن الرابع.

وفيما قبل القرن الخامس لانعرف عن الخطابة سوى ما يرد فى الأشعار القديمة مثلا فى الكتاب الثانى من «الإلياذة» يعتمد مصير الحملة الإغريقية المتجهة إلى طروادة على الخطابة وقدرة الخطباء أجاممنون وأوديسيوس ونيستور على إقناع جنود الجيش بالبقاء فى صفوف الحرب وحضهم على القتال بشجاعة. وفى الكتاب العاشر (أبيات ٢٠٤ - ٢١٧) يقترح نيستور على مجلس القيادة إرسال جاسوس لإستطلاع خطط العدو. وهذا القائد المسن نيستور هو أفضل مثل فى «الإلياذة» على أهمية أسلوب الإقناع فى عالم البطولة الملحمية عند هوميروس، ويوصف بأن له «صوت ينساب من لسانه على نحو أحلى من العسل». وفى وصف الرسوم المنقوشة على درع أخيلليوس («الإلياذة» الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٧ - ٥٠٨) يرسم هوميروس مشهدا لمناظرة خطابية بين مواطنين فى السوق العامة (agora) لإحدى المدن. وقد ترجم الدكتور لطفى عبد الوهاب هذه الفقرة كما يلى:

«لقد تجمهر الناس فى مكان الإجتماع، إذ قامت
هناك مشادة بين رجلين من أجل دية قتيل. وقد أخذ

أحد الرجلين يعلن أمام الجمع أنه دفع كل شيء. بينما
جعل الآخر ينكر أنه تسلم شيئا على الإطلاق. وكل منهما يرغب
في أن يفصل الحكم في المسألة لصالحه
وقد أحاط بكل من الطرفين أنصاره وهم يلغطون
ويثرثرون بينما جعل المنادون يحاولون فرض السكون
والنظام. وقد جلس النبلاء في هيئة نصف دائرة على
مقاعد من الحجارة المصقولة يحملون في أيديهم
الصولجانات، وكل منهم يقف في دوره ليدلي بحكمه في القضية ».[٤٢]

وفي « الأوديسيا » تقوم معظم حيل أوديسيوس على قدرته البارعة في إقناع الآخرين على التعاون معه، أما أخيلليوس بطل « الإلياذة » فقد تعلم على يد معلمه فوينيكس « كيف يكون خطيبا فصيحا(rheter) وأن يجيد الكلام كما يحسن القيام بالأعمال » (« الإلياذة » الكتاب التاسع بيت ٤٤٣).

ويتحدث الشاعر الغنائي تيرتايوس (شذرة ٨، ٧) عن زينة الرجال متعددة الجوانب فيذكر منها « اللسان ذا الصوت المعسول ». وكما أعطى هوميروس الكلمة لقواده وأبطاله لكي يخطبوا في أتباعهم، فإن هيرودوتوس - كما رأينا في الفصل السابق - يفعل نفس الشيء. بيد أن الخطب التي يوردها على لسان شخصياته تكتسب طابعا جديدا، لأنها تعكس تطور فن الخطابة والنثر بصفة عامة في أثينا القرن الخامس التي تطورت فيها الحياة الديموقراطية. وظلت الخطابة تؤدي أغراضها القديمة جنبا إلى جنب مع أغراض أخرى مستحدثة مثل الثناء على الموتى، وهو غرض كان حكرا على الشعر في العهود القديمة. وإستلزمت الحياة الديموقراطية الأثينية في شكلها الجديد إبراز نوعين من أنواع الخطابة أولهما النقاش في المجلس الذي بدونه لا أمل في نجاح أي عمل سياسي. فرجل الدولة الفصيح هو وحده القادر على إقناع الأعضاء بالتصويت لصالح مقترحاته، أما السياسي الذي لا يجيد فن الإقناع فإن فرصة نجاح مشروعاته ضعيفة للغاية. وهكذا أصبح للخطابة السياسية أهمية قصوى في أثينا القرن الخامس، بحيث أصبحت تشكل حجر الزاوية في الكثير من جوانب حياتها السياسية والإقتصادية ونظمها الدستورية والتربوية.

وأصبحت الخطابة هى أقوى سلاح فى يد السياسيين، وإستطاع قائد مثل ثيميستوكليس الذى تدرب على فن الخطابة على يد سوفسطائى يدعى منيسيفولوس أن يحوز إعجاب كل من هيرودوتوس وثوكيديديس فأشادا بقدرته على طرح وشرح أفكاره السياسية[٤٣]. وإلى هذا الزعيم الأثينى يعزى القول أمام الملك الفارسى إكسركسيس «كلام الرجل مثل زخرف التطريز دقيق الصنع، إذا إنفرط كشف عن سر تصميمه الزخرفى، وإذا إنطوى أخفى جمال تصميمه وشوهه»[٤٤]. أما بريكليس أشهر وأكبر زعيم سياسى عرفته أثينا وأفصح خطبائها فيقول عنه الشاعر الكوميدى إيوبوليس (شذرة ٩٤، ٦ - ٨) :

«لديه وحده من بين كافة الخطباء القدرة
على أن ينخس قلوب الناس، فيترك هناك لدغة لا تزول بسرعة».

ومن الخطب المنسوبة إلى بريكليس فى مؤلف ثوكيديديس - كما سلف أن ألمحنا ندرك لماذا وكيف كان هذا الزعيم القدير يسيطر على المجلس الأثينى[٤٥].

أما النوع الثانى من الخطابة الذى إستحدث فى أثينا القرن الخامس فهو الخطابة القضائية، ومن المستحسن أن نتذكر الآن الوصف الساخر الذى يمدنا به أريستوفانيس لشغف الأثينيين بإجراءات التقاضى فى مسرحيته «الزنابير». ومن البدهى أن الخطابة فى المحاكم العامة (dikasteria) تحتاج إلى قدرة فائقة على إقناع المحلفين، حتى أن الأمر قد وصل إلى حد ضرورة وجود «محامين» محترفين يعيشون على فن صياغة خطب المحاكم للأطراف المتخاصمة. ولقد طور هؤلاء الخطباء المحترفون تقنية مميزة أصبحت تشكل أساسا للمسائل القانونية. وإكتسبت الخطابة القضائية فى صقلية شكلا جديدا وأهمية قصوى بعد طرد الطغاة عام ٤٦٥، لأن كثيرا من الأسر التى كانت ثرواتها قد صودرت حاولت إستعادتها عن طريق المحاكم. وهنا برز إسم كوراكس ولمع فى الأفق كمؤسس للخطابة الحرفية وكتب كتابا عن مبادئها وسار على دربه تيسياس تلميذه. ولقد أدخل هؤلاء الخطباء العنصر السيكولوجى فى خطبهم وطوروا جانبا أصبح مميزًا للخطابة الإغريقية بصفة عامة أى اللجوء إلى حيلة طرح الإحتمالات المختلفة (eikos) فى جمل متقابلة ومتوازية. فعلى سبيل المثال كتب كوراكس دفاعا عن رجل متهم بالهجوم على آخر فقال على لسان

المتهم للقضاة « يبدو واضحا أمامكم أننى ضعيف البدن، أما هو كما ترون فقوى، ومن ثم فإنه من غير المحتمل ضمنا أننى قد أجرؤ على مهاجمته »[٤٦]. ولقد شاعت مثل هذه الحيل فى الخطابة الأثينية القضائية وتبنتها الخطابة فى المجالات الأخرى بصفة عامة. كما كتب الخطباء المحترفون نماذج لهذه الخطب وصار المعجبون من عامة الناس يحفظونها عن ظهر قلب ويدربون أبناءهم عليها. والجدير بالذكر أنه بعد أن إكتملت الصورة الفنية للخطبة القضائية صارت تتكون من أربعة أجزاء رئيسية هى « المقدمة » (prooimion) وباللاتينية exordium)، و « الحكاية » أو الموضوع (diegesis وباللاتينية narratio) « والبرهان » (pistis وباللاتينية probatio) وأخيرا « الخاتمة » (epilogos وباللاتينية peroratio).

ولعبت صقلية دورا بارزا فى تطوير فن الخطابة وأسلوب عرض القضايا. وفى عام ٤٢٧ زار جورجياس من ليونتينى مدينة أثينا على رأس وفد وهناك خلف وراءه إنطباعا قويا لدى دارسى فن الخطابة. ويبدو أن ثوكيديديس قد تأثر به كما إتخذه أفلاطون مثلا صارخا على خطورة الخطابة وقوة تأثيرها فى الحياة العامة. كان جورجياس بحق فنانا واعيا من طراز فريد، حاول أن يعطى للنثر شكلا مؤثرا بإستخدام الكلمات النادرة، وإدخال الموسيقى الداخلية فى الأسلوب عن طريق الكلمات والعبارات المتقابلة. كان إسهام هذا السوفسطائى الشهير فى الخطابة ضخما بحيث صار هذا الفن يقرن بإسمه وأصبح الناس يتحدثون عن « الأساليب الجورجية » (schemata). ويتمثل جوهر هذه الأساليب فى ترتيب وتنسيق الأفكار والمفردات فى مجموعات متوازية أو متقابلة مما يزيد تأثيرها، وكذا صقل الجملة بهدف الوصول إلى إيقاع صوتى ملفت للإنتباه، وهى جمل متداخلة ومتساوية فى الطول (parisosis) والنغم الصوتى (paromoiosis) وتنتهى بالسجع (homoioteleuton). وكان جورجياس منشغلا تمام الإنشغال بالشكل دون المضمون. يقول فى إحدى خطبه الجنائزية التى ألقيت تكريما لموتى معركة بلاتايا عام ٤٧٩ « مع أنهم ماتوا فإن لهفتنا عليهم لم تمت معهم، إنها خالدة ترفرف فوق أجسادهم الفانية، تحيا بينما هم لا يحيون » (شذرة ٦، ١٥ - ١٦). وهى عبارات جوفاء وقد تكون مضحكة لأنها تلف وتدور حول معنى واحد إذا كان هناك أى معنى فيها. ويبدو أن فن النثر الإغريقى فى بداية

عهده كان ينشد منافسة الشعر فى خلق شكلية مماثلة للعروض. وبينما كان الشعر نفسه يمر فى مرحلة إنتقالية وتغير ثورى، لم يكن هذا النثر بقادر على أن يقدم البديل ولم يتجاوز أفلاطون الحقيقة عندما شبه الخطابة فى محاورة «جورجياس» بفن الطبخ. لأن جورجياس برأى هذا الفيلسوف لم يعدو كونه طباخا ماهرا. بيد أن الأدب الإغريق يدين للسوفسطائيين بإيجاد الخطبة الطويلة (makrologia) التى تتيح للخطيب فرصة أن يقنعنا بوسائل وأساليب مختلفة. وإليهم أيضا يدين الإغريق بالدقة فى إستخدام الكلمات (orthoepeia) حيث برعوا فى إستخدام المترادفات لتدعيم براهينهم.

لقد وصلت إلينا العديد من خطب أواخر القرن الخامس وكذا معظم خطب القرن الرابع كله. وهى تضم خطبا سياسية نرى فيها إستمرارا لما حفظه لنا ثوكيديديس. وفيها خطب قضائية ألقيت فى قاعات المحاكم وهى كثيرة ومتنوعة وتلمس الشئون العامة، بيد أن أهميتها الرئيسية تستند إلى أنها تلقى الضوء على الحياة الأسرية والنزاعات الشخصية والحياة الاجتماعية والاقتصادية بصفة عامة. ومن بين ما وصلنا أيضا خطب ليست سياسية ولا قضائية وإنما هى خطب تلقى فى مناسبات عامة، وما وصلنا منها قليل على أية حال. وتتسم الخطب بأنواعها الثلاث بنفس السمات وتعكس بعض المميزات الإغريقية المعروفة. وفيها جميعا نلاحظ العناية الفائقة فى إختيار الكلمات وتدعيم الأدلة. ومن ثم فإن كل خطبة من هذه الخطب تعد عملا جادا من أعمال الأدب والإبداع. فهى تقدم وجهة نظر عن الحياة وإن كانت محدودة بمتطلبات المناسبة التى قيلت فيها وبالجو النفسى للتقاضى فى المحاكم. بيد أن مثل هذه الخطب تعبر عن أدق المشاعر وأعمق الأحاسيس والمعتقدات. ومن جهة أخرى تشارك الخطابة الإغريقية الفكر الفلسفى فى الوصول إلى رونق الإزدهار وأوج النضوج إبان القرن الرابع، الذى يمكن أن نعتبره قرن النثر فى مقابل قرون الشعر السابقة عليه. وتظهر الخطابة كيف أن الأثينيين الذين فقدوا عز المجد الكلاسيكى لا زالوا يحتفظون بالقدرة على التنافس والنزوع إلى تحقيق المزيد من الطموح والتقدم فى مجالات مستحدثة.

٢ ـ من أنتيفون إلى ديموسثنيس

كانت خطب المحاكم تكتب فى العادة على يد المحترفين ليلقيها أصحاب الخصومات القضائية بأنفسهم سواء أكانوا مدعين أو متهمين. وعرف هؤلاء المحترفون بإسم كتبة الخطب (logographoi) ولقد مارسوا مهنتهم بجدية كاملة وإنعكست فى خطبهم روح الإغريق وميلهم نحو التقنيات الأدبية المعقدة.

ترك علماء الاسكندرية لنا قائمة بالخطباء الإغريق يتصدرها إسم أنتيفون من رامنوس (٤٨٠ ـ ٤١١ تقريبا)، الذى أعدم بسبب ثورة الأربعمائة وبقيت لنا منه ثلاثة خطب وكذا بعض التمرينات فى الخطابة. ويبدو أنه كان فقيرا إذ ولد لأحد المعلمين وتلقى تربية جيدة ثم إحترف كتابة الخطابة للناس. وكانت خطبه رباعية البنية (tetralogiai) بمعنى أنه قصد بها وضع الخطوط العريضة لكيفية بناء الخطبة المكونة من أربعة أجزاء هى على التوالى «المقدمة» و«الحكاية» (أى طرح موضوع القضية) و«البرهان» وأخيرا «الخاتمة»، وقد سلف أن أشرنا إلى هذه الأجزاء الأربعة.

تتناول خطبته الرباعية الأولى قضية قتل معروضة على محكمة الأريوباجوس. أما الثانية فتعالج تهمة القتل الموجهة إلى صبى تورط فى عملية قتل صبى آخر عن طريق الخطأ، أى برمح يستخدم أثناء التدريبات الرياضية فى الجمناسيون. وموضوع الخطبة الثالثة هو موت رجل مسن من جرح أصابه به شاب صغير. وقد تكون الخطب الثلاث مكتوبة بمناسبة محاكمات فعلية فى أثينا، فهى تقترب من روح خطبتين ألفهما أنتيفون الأولى بعنوان «قتل هيروديس» وتتناول قضية إختفاء رجل ودفاع آخر عن التهمة الموجهة إليه بقتله. أما الخطبة الثانية فهى «عن المغنى» وهى عبارة عن دفاع قائد جوقة أعطى مشروبا لأحد الصبية بقصد تحسين صوته فتسبب فى قتله دون قصد[٤٧]. لم يكن أنتيفون إذن خطيبا منظرا فحسب بل مارس الخطابة فى الحياة العملية. ففى عام ٤١١ لعب دورا بارزا فى تأسيس الحكم الأوليجارخى بأثينا

وفشل ونفى. وعند عودته حوكم وأدين وأعدم وبالطبع أتيحت له الفرصة للدفاع عن نفسه بخطبة إعتبرها ثوكيديديس الأفضل من نوعها.

وفى عصر أنتيفون كانت الخطابة البلاغية فى مرحلتها التجريبية وهذا ما إنعكس على خطبه. ففيها نلاحظ تأثير جورجياس الملموس، أى الميل لإظهار المقدرة البلاغية لذاتها من ناحية، وصاحبها من ناحية أخرى مهتم بأن يقنع المحكمة بعدالة قضيته وأنه رجل بسيط وعادى وهو أمر يتطلب أن لا يظهر ذكاء ومهارة أكثر من اللازم. أنتيفون كخطيب فنان لا يخشى الجملة المصقولة إذا كانت مؤثرة كقول رجل فقد إبنه فى إحدى خطبه «أى بنى لقد دفنت حيا»، أو عندما يدافع متهم عن نفسه فيتوسل من أجل الرحمة والرأفة إذ يقول «ها أنا ذاهب لأتسول فى بلاد أجنبية مسنا منفيا ومنبوذا». وفى خطبة «قتل هيروديس» يقول المتهم «إننى لا أحاول تجنب المحاكمة على يد عدالتكم الديموقراطية»، ويضيف «وبالطبع يمكننى أن أثق تماما فى عدالتكم حتى دون أن أضع فى إعتبارى القسم الذى إلتزمتم به». وهذا المتهم يلجأ إلى فكرة الإنتقام الإلهى مذكرا المحكمة بأن تلتزم بها، وهى فكرة من المحتمل أن الخطيب نفسه لا يأخذها مأخذ الجد ولا تعدو كونها وسيلة إقناع وجدها مناسبة هنا. ومع هذا التنازل إلى حد اللجوء إلى المعتقدات الشعبية التقليدية فإن أنتيفون ظل يحتفظ بوقاره ولم يصل إلى حد الإسفاف كما فعل خطباء آخرون فى العصور التالية، حيث أقاموا دفاعهم على أمور محض شخصية وخاطبوا العواطف لا العقول. بل إننا فى خطب أنتيفون يمكن أن نشم رائحة الموضوعية العلمية وإن كانت بطبيعة الحال ظاهرية، فهى على أية حال تكشف لنا عن حقيقة أنه فى تلك الآونة كان الوقار وإحترام النفس والرزانة من الأمور اللازمة لرجال القانون فى المحاكم الأثينية.

ويعتبر أندوكيديس (٤٤٠ - ٣٩٠ تقريبا) أقل شهرة من أنتيفون، ولكنه أكثر تشويقا لأنه خاض غمار مغامرات كثيرة فى حياته العريضة. إذ تورط مع الكيبياديس وآخرين فى فضيحة مزدوجة وهى جريمة كسر تماثيل هرميس (الهرماى) وإفشاء أسرار إليوسيس عشية إبحار الحملة الصقلية، وهو ما سبق أن أشرنا إليه فى ثنايا حديثنا عن مسرحيات أريستوفانيس. المهم أن أندوكيديس عوقب بالحرمان من حقوق

المواطنة الأثينية (atimia) فكان عليه أن يترك المدينة وقد فعل. ولم ينجح فى العودة إلى أثينا ثانية إلا تحت حكم ثراسيبولوس وعندئذ أصبح بارزا فى الحياة العامة. وكان عضوا فى الوفد الأثينى المرسل للتفاوض مع إسبرطة أثناء الحرب الكورنثية. بيد أنه لم يلبث أن نفى ثانية من أثينا. ويبدو أنه لم يمارس حرفة كتابة الخطب للآخرين لأن أول خطبه التى وصلتنا تتعلق بالتهمة الموجهة إليه شخصيا فى حادثة الهرماى. أما الثانية والثالثة فتدوران حول نفيه عام ٤٠٧ والمسألة الإسبرطية عام ٣٩١/٣٩٢. يضاف إلى ذلك أن أسلوبه يدل على أنه كان لبقا وفصيحا وليس خطيبا محترفا. وتهمنا دراسة هذا الخطيب لأنه أولا يعد مثلا مبكرا على الخطابة الأثينية السياسية، ولأنه ثانيا إعتمد على خبرته العملية لا على الثقافة النظرية. هذا على الأقل فى بداية حياته لأنه فيما يبدو قد عدل فى رأيه هذا فيما بعد. وتزداد أهمية دراسة هذا الخطيب إذا وضعنا فى الإعتبار أنه يتحدث عن نفسه وليس نيابة عن الآخرين.

وعند إتهامه بالإشتراك فى فضيحة الهرماى دافع عن نفسه وتخلص من خطر الإدانة بأبشع التهم، وإن إعترف بأنه كان على علم بشئ ما عن تحطيم الهرماى. وأدلى بمعلوماته تلك بعد أن تلقى وعدا بالبراءة، بيد أنه ما لبث أن أعيدت محاكمته وتم نفيه. وفى عام ٤١٠ أو ٤٠٨ حاول العودة لأثينا فألقى خطبة يدافع فيها عن حقه فى إستعادة حقوق المواطنة أمام المجلس وفيها طلب العفو عن «حماقة إرتكبت فى سن الشباب». وفشل فى إقناع المجلس، وسمح له بالخروج من أثينا بعد إلقاء الخطبة وظل خارجها حتى صدر عفو عام فى سنة ٤٠٣. ويعود فشله إلى عدم تمتعه بالقدرة على حسن ترتيب الأدلة ولا سيما أنه لم يقدم لخطبته بمقدمة جيدة تحوى الأعذار الضرورية التى ينبغى التذرع بها، كما أنه لم يفه بما ينافق أعضاء المحكمة من المخلفين، بل إن النغمة الغالبة على هذه الخطبة هى الكبرياء والتأنيب حتى أنه ذهب إلى حد الإيحاء بأنه يستحق الثواب والثناء لا العقاب والجفاء. وفى عام ٣٩٩ - الذى أعدم فيه سقراط - أتهم أندوكيديس بالتسلل بطريقة غير مشروعة إلى داخل معبد إليوسيس وحضور الإحتفال بالأسرار هناك. وكانت كل تهمة من هاتين التهمتين كفيلة بأن تناله بعقوبة الإعدام. ولكن أندوكيديس التى خطبة نجح

بها فى إقناع المحكمة ببراءته فمكث فى أثينا بعض الوقت حيث مارس الحياة العامة من جديد. وفى هذه الخطبة يبدو أن أندوكيديس قد أفاد من بعض قراءاته النظرية فى فن الخطابة فأجاد الصياغة.

لا يلتزم أندوكيديس بتقنيات الخطباء المحترفين، وله لغته المميزة وهى لغة طبيعية مؤثرة. وعندما يسرد قصة ما يسردها ببساطة وحيوية من شاهد أحداثًا مثيرة. وحتى قبل عام ٤١٧ نجده يتحدث عن الديماجوجى هيبربولوس الذى طالما هاجمه أريستوفانيس فى مسرحياته وإنتقده ثوكيديديس فى مؤلفه التاريخى. ويقول أندوكيديس عن هيبربولوس هذا «إننى أحمر خجلاً من ذكر إسم هيبربولوس فأبوه عبد موصوم بعلامة على جسده، ولا يزال يعمل فى أحد المناجم العامة، وهو نفسه أجنبى دخيل ومتطفل لازال يعمل بصناعة المشاعل» (شذرة ٤٥). وفى عام ٣٩١ دافع أمام المجلس كعضو فى وفد التفاوض من أجل السلام مع إسبرطة، ورد على خصومه بثبات قائلاً إن السلام ولو كان بشروط غير محببة أفضل بكثير من الحروب مهما كانت نتائجها.

وسنتحدث الآن عن ليسياس (٤٥٩ - ٣٨٠ تقريبًا) وهو إبن كيفالوس المولود فى سيراكوساى والذى عاش فى بيريه[٤٨] وكانت حاله ميسورة. يرسم لنا أفلاطون صورة جيدة للأب فى الكتاب الأول من «الجمهورية» ولو أن مثل هذا الإعجاب لا ينسحب إلى خطب الإبن. حكم على أخى ليسياس - وإسمه بوليمارخوس - بالإعدام من قبل حكومة الثلاثين مما إضطر ليسياس للهروب من أثينا وبذلك فقد معظم ثروته وأصبح مؤيدًا متحمسًا لثراسيبولوس والحزب الديموقراطى. وبعودة الأخير لأثينا إستطاع ليسياس أن يدخل هذه المدينة ويعيش فيها من جديد. وفى عام ٤٠٣ حاول الإنتقام لموت أخيه من إراتوسثينيس أحد أفراد حكومة الثلاثين. وحصل على حقوق المواطنة الأثينية لأجل قصير. وإضطرته ظروفه المادية لكتابة الخطب للآخرين فحقق نجاحًا ملموسًا بفضل إلمامه بالحيل الخطابية التى برع فى إخفائها تحت رداء البساطة والعفوية مما زاد خطبه جاذبية وتأثيرًا. وهكذا بدت خطبه وكأنها تلقائية لا من يراع أحد كتبة الخطب المحترفين، بل وكأنها مرتجلة على لسان المتخاصم نفسه ونبت الساعة فى ساحة المحاكم. وتلك قمة فى بلاغة الخطبة القضائية لم يصل إليها

أحد من قبل ليسياس، فهى أنق وأصفى ما وصلنا من اللهجة الأتيكية وأقربها إلى الطبيعية والتلقائية. ومع أنه يرتب مفرداته وينسقها فإنها تبدو وكأنها مهملة لم تلق أية عناية فى التهذيب والتشذيب. فليسياس إذن يمثل البساطة لا الفخامة فى تاريخ الخطابة الإغريقية. ووصلتنا منه خمس وثلاثون خطبة مع بعض الشذرات. وكانت تنسب إليه ٤٢٥ خطبة، بيد أن ٢٣٣ منها هى التى إعتبرت بالفعل من تأليفه. وفى خطبته «ضد إراتوسثينيس» التى ألقاها عام ٤٠٣ بعد سقوط حكومة الثلاثين يصل ليسياس إلى حد العنف الوحشى، وهو ما يتمشى مع طبيعة الأحداث التى يعالجها.

وتبرز براعة ليسياس فى قدرته على تقمص شخصيات زبائنه الذين يكتب لهم الخطب. ومن أفضل الأمثلة على ذلك خطبته الأولى التى كتبها دفاعًا عن إيوفيليتوس الذى قتل رجلاً زنى بزوجته وضبطه متلبسًا. فهو يحكى قصة حياة هذا الزوج المخدوع وكيف أنه رجل طيب القلب كان يثق فى زوجته ثقة عمياء، فلما إكتشف خيانتها لم يكن بوسعه أن يفعل غير ما فعل. وتتضمن الخطبة تفاصيل أخرى كثيرة وقعت فى يوم الحادث وتفيد كلها فى رسم الشخصية (ethopoieia) وتبرير مسلكها العنيف. وفى خطبته «دفاعًا عن مانتيثيوس» يكتب خطبة لشاب أثينى سليل أسرة نبيلة، نزيه وواثق من نفسه، حريص على أن لا يقع فى الغرور والزهو الأجوف. وهو معتد بنفسه ونسبه وبما أنجزه أجداده من أمجاد للدولة وبما يقوم به هو نفسه فى ميدان القتال. وهناك خطبة أخرى عن رجل حجبت عنه مكافأة عامة فيدافع عن نفسه ويعلل هذا الحجب بدوافع الغيرة الشخصية. لقد إتهموه بالعجرفة لأنه يمتطى صهوة حصان بينما هو فى الواقع لا يستطيع إقتناء بغل وهو مضطر لإستعارة حصان صديقه بدلاً من الإستناد إلى عكازين ويسير هكذا فى الطريق ! وفى خطبته «ضد أيسخينيس» السقراطى يسخر ليسياس من غريمه هذا لأنه يستدين نقودًا ولا يسددها قط. ويقول إن الناس عندما يستيقظون من نومهم ساعة الفجر ويرون طوابير الدائنين ببابه يظنون أنهم إنما جاءوا لتشييع جنازته ! وكل ذلك يعبر عنه ليسياس فى لغة لا طنطنة فيها ولا زخرف، لا تشوبها الخشونة أو الغموض بل يسودها الوضوح والبساطة. ويتحاشى ليسياس المجاز والتعبيرات الشعرية

المبتذلة وكافة الأساليب البلاغية المصطنعة. حقًا لقد وصل باللهجة الأتيكية إلى مستوى من الرشاقة لم يحلم به جورجياس نفسه، ووصل بفن الخطابة القضائية إلى قمة لم يبلغها أحد من قبله، إذ كان أول أديب ناثر يجسد حقيقة أن الوضوح لا يتنافى مع قوة التأثير(٤٩).

عاش إيسوكراتيس بن إثيودوروس فيما بين عامى ٤٣٦ و٣٣٨ أى أن حياته غطت معظم فترات إزدهار النثر الأدبى الأتيكى لا سيما فن الخطابة. لدينا ثلاثون نصًا منسوبًا إليه ومعظم هذه النصوص خطب وقليل منها رسائل. نسب إليه القدامى ستين خطبة بيد أن خمسة وعشرين أو ثمانية وعشرين فقط هى التى تقبل الآن على أنها من تأليفه فعلاً. تمتع بحياة هانئة هادئة وناجحة ولكنه فشل كخطيب. إذ كان يفتقد شجاعة الروح وقوة الصوت وهى من مستلزمات من يخطب فى الناس. بيد أنه حقق نجاحًا منقطع النظير ككاتب محترف للخطب من أجل الآخرين وبرز ككاتب ومعلم مقالات. ومنذ عام ٣٨٨ ترأس مدرسة لتعليم الفلسفة - كما كان يحلو له أن يزعم - والخطابة فى أكمل صورها. كان يؤمن بضرورة أن تكون لغة الخطابة من لغة الحياة اليومية على أن تختار المفردات بعناية فائقة وتنسق تنسيقًا حسنًا. ولذا نجده أكثر الخطباء جاذبية، بل تبعث قراءة هذه الخطب السرور إلى النفس دون أن تترك إنطباعًا قويًا. وبالإضافة إلى الخطب المكتوبة للمتخاصمين فى المحاكم تنقسم أعماله الأخرى إلى ثلاثة أقسام رئيسية : أولها الخطب النموذجية (epideiktike)، وهى تمرينات فى الخطابة على المستوى الرفيع كالخطبة العاشرة بعنوان «هيلينى» والحادية عشر «بوزيريس». والقسم الثانى هو عبارة عن مناقشات جدلية يعرض فيها آراءه فى التعليم مفندًا آراء الآخرين مثل الخطبة الثالثة عشر بعنوان «ضد السوفسطائيين». والقسم الثالث هو المقالات وهى مكتوبة فى صورة رسائل مفتوحة بعضها عن الأخلاق وأخرى فى السياسة.

ولا يكل إيسوكراتيس عن الدعوة المتواصلة والموجهة لبنى جلدته من الإغريق لكى يرتفعوا فوق نزاعاتهم الداخلية ويوحدوا صفوفهم - لا سيما أثينا وإسبرطة - لمواجهة العدو المشترك أى الفرس. وفشلت خطته لأن طيبة كانت قد ظهرت فجأة وسعت من أجل الزعامة مما أدى إلى قيام حروب جديدة. وفى عام ٣٦٨ إقترح

إيسوكراتيس على ديونيسيوس الأول .أن يكون بطل الإغريق القومى ولكنه لم ينجح فى مسعاه. وفى عام ٣٥٦ طالب أرخيداموس ملك إسبرطة أن يضع حدًّا للحروب الداخلية بين الدويلات الإغريقية وخاب سعيه هنا أيضًا. وعندما ظهر فيليب الثانى ملك مقدونيا فى الأفق وشرع يوسع حدود مملكته جنوبًا .وقف كثير من الإغريق ضد سياسته التوسعية هذه معارضين إيسوكراتيس الذى رأى فيه المخلص والمنقذ. وفى عام ٣٤٦ ناشده بأن يوحد المدن الإغريقية ويحشد منها الجيوش ليفتح بلاد الشرق. وفى عام ٣٣٨ هزم فيليب كلا من أثينا وطيبة فى موقعة خايرونيا وكان إيسوكراتيس حينئذ فى سن الثامنة والتسعين حيث سمع هذه الأنباء وربما قرّ عينًا بها ومات مطمئنًا. وسيحقق الإسكندر الأكبر حلمه فيما بعد حيث سيصل بفتوحاته إلى الهند نفسها. لكن المسألة ظلت موضوع جدل شديد ولوقت طويل فى مدينة أثينا وتفاوتت الآراء بين محبذ لفكرة دولة - المدينة التى إعتبرها أفلاطون جزءًا من النظام الأساسى للكون نفسه، وبين داعية إلى قيام دولة كبيرة ممتدة الأطراف وتضم شعوب العالم كافة.

وترجع أهمية إيسوكراتيس الأدبية إلى أنه من أوائل الساعين إلى أن يكون النثر أداة توصيل واضحة وبسيطة لا تكلف فيها. كما أنه دعى إلى قراءة ودراسة أعمال الأدباء الكبار، ومن بين كل خطباء أثينا يتميز إيسوكراتيس بإهتمامه العميق وإنغماسه الدائم فى الحياة العامة. إتسمت أفكاره بسعة الأفق وثراء الخيال دون أن تصل إلى أن تكون من الأوهام المحال تحقيقها. وفى محاورة «فايدروس» لأفلاطون يقارنه سقراط بالخطيب ليسياس فيرى أنه الأفضل لأن له «فلسفته» فى الحياة. ويتفق إيسوكراتيس مع أفلاطون فى إهتمامه البالغ بالتربية والتعليم والنظرية السياسية، وإن لم يستطع مجاراة هذا الفيلسوف فى مجال التنظير والإنشغال بالتأمل فى المبادئ الجوهرية العامة. ذلك أن إيسوكراتيس يعمل من أجل تحقيق أهداف مباشرة وواضحة وضعها نصب عينيه. وهو يبذل جهدًا ملموسًا لكى يصوغ أسلوبًا خاليًا من الأخطاء، وإن إفتقر إلى سلاسة ليسياس وعفويته. بيد أن أسلوب إيسوكراتيس يتميز بشئ من الرزانة والرصانة والإستقامة. فهو يتجنب تكرار نفس المقاطع التى سبق أن إستخدمها من قبل فى كلمات سابقة، ويتحاشى الجمع بين حروف تجعل

النطق بها عسيرًا. ولا يسمح بوجود فجوة صوتية (hiatus) بين نهاية كلمة وبداية أخرى. يرى إيسوكراتيس أن للنثر إيقاعه الموزون ونغمه المصقول على أن لا يكون ذلك على حساب الترتيب الطبيعى لمفردات الجملة. إنه إذن فنان واعى لديه شىء جاد يريد توصيله ويعرف كيف يحقق ذلك.

وفى خطبته «ضد السوفسطائيين» المكتوبة عام ٣٩٠ يهاجم إيسوكراتيس أولئك الذين يدعون أنهم يعلمون الناس أكثر مما بوسعهم هم أنفسهم أن يلموا به، زاعمين أنهم يعرفون حق المعرفة السلوك السليم والطريق القويم نحو الفضيلة. إنه فى هذه الخطبة ينتقد فساد الفلسفة والفلاسفة الذين إنتهى بهم الأمر إلى الشغف بالجدل من أجل الجدل ذاته.

وفى عام ٣٥٥ كتب إيسوكراتيس خطبته الدفاعية «عن التبادل» (antidosis)[٥٠]. وفيها شرح فكرته عن التعليم وكيف أنه يعنى التثقيف بالمعنى الواسع، أى تدريب المواطن فى سن الشباب والرجولة كيف يؤدى دوره كاملاً فى أمور الدولة العامة. والتعليم عند إيسوكراتيس يساعد على تقوية الشخصية مما يجعلها على درجة عالية من حسن التقدير فى مواجهة المشاكل والصعاب. ثم ينبغى أن يتركز التعليم فى البداية على أهم وسيلة فى يد الإنسان وهى اللغة. ولا يؤمن إيسوكراتيس بالفلسفة من أجل الفلسفة، بل ينبغى توظيفها بحيث تكون رياضة للروح كما تكون التدريبات البدنية ترويضًا للجسد. والرجل المتعلم عند إيسوكراتيس يفضل الآخرين كما يفضل الإنسان الحيوان والإغريق البرابرة. وهو بذلك يعود إلى فكرة الرجل الكامل ولكنه يقيمها على أساس من الحكمة العملية فى الحياة.[٥١].

ولد إيسايوس فى خالكيس وعاش فى أثينا كأجنبى لأنه لم يحصل قط على حقوق المواطنة الأثينية. تقع فترة حياته وإنتاجه الأدبى فى النصف الأول من القرن الرابع. إحترف كتابة الخطب للآخرين كما إشتغل بالتدريس. ويقال أن ديموسثنيس نفسه تعلم فن الخطابة على يديه. ويجد بعض النقاد شيئًا من التشابه بين أسلوبيهما. لدينا عشرة من خطبه وجزء من خطبة أخرى. ومعظم هذه الخطب الباقية من إنتاجه تدور حول مشاكل الوراثة والعلاقات الأسرية بصفة عامة.

وكان ليكورجوس (٣٩٠ - ٣٢٥ تقريبًا) رجل دولة وسياسيًا أكثر منه خطيبًا.

بلغ من حبه للأدب أنه إستصدر قرارًا بجمع وحفظ نسخ من نصوص شعراء التراجيديا الثلاث أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. كان من مؤيدى ديموسثنيس فى سياسته المناهضة للمقدونيين. له خطبة بعنوان «ضد ليوكراتيس» وهو رجل هرب من معركة خايرونيا وعاد إلى أثينا فوجهت إليه تهمة الخيانة. وفى هذه الخطبة يقول ليكورجوس مخاطبًا مواطنيه «تخيلوا أيها الأثينيون أن الأرض ترفع أشجارها ضارعة إليكم، تخيلوا أن الموانىء وأحواض السفن وأسوار المدينة تتوسل إليكم، تخيلوا أن المعابد والأماكن المقدسة تستثير همتكم أن تهبوا لمد يد العون لها».

ومن أنصار ديموسثنيس أيضًا الخطيب هيبريديس (٣٨٩ - ٣٢٢ تقريبًا) وإن تمتع بشخصية مختلفة عنه وعن ليكورجوس. إذ كان هيبريديس مثار سخرية شعراء الكوميديا بسبب تصرفاته الشاذة. كان مغرمًا بالسمك والنساء إلى حد مثير، وكخطيب كان أقرب إلى ليسياس من أى خطيب آخر، ولو أن النقاد يعتبرونه خليطًا أو مزيجًا جمع بين ليسياس وديموسثنيس. وحتى منتصف القرن السادس عشر الميلادى كنا لا نعرف عنه الشيء الكثير وكانت معلوماتنا عنه غير مباشرة أى مستقاة من كتاب آخرين. أما الآن وقد وصلتنا بعض النصوص البردية المكتشفة فى مصر وعليها ست من خطبه فقد أصبح إتصالنا به مباشرًا وتنسب إليه سبع وسبعون خطبة، بيد أن النقاد يرون أن إثنتين وخمسين فقط منها هى الصحيحة. له شذرة (رقم ٨٠) تقول «كل الخطباء بلا إستثناء ثعابين، وكل الثعابين كريهة، بيد أنه إذا كانت الثعابين الصغيرة سامة تؤذى الإنسان فإن الكبيرة منها تأكل الصغيرة».

أما غريم ديموسثنيس فهو أيسخينيس (٣٨٩ - ٣١٤ تقريبًا) وقد ولد لأبوين فقيرين وعاش موظفًا صغيرًا بإحدى المحاكم ثم ممثلاً محترفًا إذ كان رخيم الصوت، جميل الهيئة. تفتقد خطبه القوة والعنف المميزين لخطب ديموسثنيس، ولكنه كان مقنعًا ومؤثرًا ربما بسبب حسن إلقائه بالدرجة الأولى. عندما فشل فى إثبات إتهامه لكتيسيفون فقد حقوق المواطنة، ولا سيما أنه لم يحصل على خمس الأصوات وهو الحد الأدنى. فإضطر إلى مغادرة أثينا وذهب إلى رودس حيث شرع يعلم الخطابة. وسنتناول بعض جوانب هذا الخطيب فى ثنايا حديثنا عن ديموسثنيس.

كان والد ديموسثنيس (٣٨٤-٣٢٢) صاحب مصنع للسيوف، مات وترك إبنه

ديموسثنيس فى سن السابعة فإختلس الأوصياء عليه الإرث الكبير قبل أن يبلغ سن الرشد. وفى سن العشرين أصبح خطيبًا مفوهًا وإحترف كتابة الخطب للزبائن، ووصلتنا بعض هذه الخطب وهى تفتقر إلى السلاسة وإلى التعمق فى رسم الشخصيات بعكس خطب ليسياس. ذلك أن خطب ديموسثنيس تمثل الأسلوب الضخم الرنان، ولكنها تتميز بالقوة والإقناع وتصطبغ بصبغة أخلاقية. كان ديموسثنيس من البداية يطمع فى أن يلعب دور الخادم الكبير لدولة كبيرة، فقبل القيام ببعض الواجبات العامة التى أدت إلى إفلاسه وإتهامه بتقبل الرشاوى. تنسب إليه إحدى وستون خطبة وستة رسائل وكتاب يحوى أربعًا وخمسين مقدمة خطابية. أما ما وصلنا فيتراوح ما بين أربع وثلاثين وسبع وثلاثين من الخطب الموثوق بصحة نسبتها إليه. ومن بينها خمسة (٢٧ - ٣١) تنتمى إلى فترة البداية وإحداها ضد الأوصياء عليه.

بدأ نجم ديموسثنيس يتألق بإعتلاء فيليب الثانى عرش مقدونيا عام ٣٥٩، إذ أخذ ديموسثنيس على عاتقه مهمة أن يكشف خططه التوسعية وأطماعه السياسية فى بلاد الإغريق. وألقى خطبه المشهورة «الفيليبيات» محذرًا الأثينيين من إنتشار نفوذ مقدونيا وحثهم على مواجهتها. وجاءت موقعة خايرونيا عام ٣٣٨ فأخرست كل لسان للمقاومة. بيد أن نضالاً خطابيًا آخر كان فى إنتظار ديموسثنيس ففى عام ٣٣٦ عرض أحد أنصاره وهو كتيسيفون تتويج ديموسثنيس مكافأة له على خدماته التى أداها للدولة. ولكن أيسخينيس غريمه إعترض بشدة وقدم إتهامًا رسميًا ضد كتيسيفون مستندًا على عدم شرعية المشروع المعروض للتصويت. وجره ذلك بالطبع إلى إتهام ديموسثنيس نفسه والهجوم عليه وإنتقاد أفكاره السياسية ككل. ورد ديموسثنيس برائعته التى تعد أوج الإزدهار وأسمى ما وصلت إليه الخطابة الإغريقية بوجه عام. وهى الخطبة الثامنة عشر والمعروفة بعنوان «عن التاج». فيها يدفع ديموسثنيس التهمة عن كتيسيفون ويدافع صاحب الخطبة عن سياسته المناهضة للمقدونيين ويشن حملة شعواء على أيسخينيس. وتعد هذه الخطبة آخر ما كتب ديموسثنيس مع أنه عاش بعدها بثمانى سنوات.

كان النزاع بين أيسخينيس وديموسثنيس نتيجة حتمية لطبيعة شخصية كل منهما

والظروف التى أحاطت بها. ولعل مثل هذا الإختلاف البين فى الرأى حول الشئون السياسية العامة وكذا فى المحاكم يوضح إلى أى مدى كان الشقاق قد مزق أوصال العلاقات الإجتماعية من جهة، والعلاقات بين المدن الإغريقية وبعضها البعض من جهة أخرى. لأن أيسخينيس يدعو إلى الخضوع لمقدونيا والتعاون مع فيليب بينما يحث ديموسثنيس الإغريق على مقاومته بالقوة. وربما كان أيسخينيس يتلقى أموالاً من فيليب دون أن يعنى ذلك أنه مرتشى أو خائن. وفى عام ٣٤٦ أعد ديموسثنيس نفسه لرفع دعوى ضد خصمه بتهمة تقاضى الرشوة، وإستخدم تيموكراتيس ليكون شريكه فى هذه الدعوى، بيد أن أيسخينيس سبقهما ورفع دعوى ضد تيموكراتيس بتهمة الفسوق الجنسى. ويبدو أنه كسب القضية وأسكت ديموسثنيس بعض الوقت، وإن كان الأخير قد عاد ورفع دعوى أخرى عام ٣٤٤.

ومع أن خطبتى الغريمين أيسخينيس وديموسثنيس قد ألقيتا فى المحاكم إلا أنهما تتمتعان بسمات الخطب السياسية العامة. إذ أنهما يتعاملان مع قضية تتعلق بوضع أثينا فى العالم الإغريقى وبقائها كدولة مستقلة. كان ديموسثنيس هو الأقوى والأكثر تمتعًا بالموهبة الخطابية، بل هو أقدر خطباء عصره. يصفه أحد النقاد القدامى بأنه من بين سائر الخطباء يبدو كالعاصفة البرقية أو كالصاعقة النارية التى تكتسح كل ما يقف فى وجهها. وحتى فى أثناء تناوله لأبسط الأمور يجعل ديموسثنيس كل كلمة تصيب هدفها لأن كل شىء فى خطبته محسوب بدقة ومكثف للغاية. وتشى الجملة عنده وحبكتها المحكمة بفكر عميق وهيمنة ظاهرة على الأداة التعبيرية. فهو يغير ويبدل فى طول وبنية الجملة كما لم يفعل أى ناثر إغريقى آخر بإستثناء أفلاطون. وإذا كان ديموسثنيس يفتقد ذكاء وخيال الأخير فإن حسه الدرامى قوى بحيث يمكنه من رسم مواقف مثيرة وتسليط الضوء على التفاصيل.

تعود شهرة ديموسثنيس إلى أنه يمثل صوت المعارضة السياسية ويقف تحت لواء الديموقراطية والحرية فى مواجهة قوى الطغيان والعبودية. ولعل أقوى وأهم إنطباع نخرج به من خطب ديموسثنيس هو حب صاحبها العنيف لأثينا. وهذا هو سر خلافه مع أيسخينيس من ناحية، كما أنه هو الموضوع الرئيسى فى الخطب «الأولينثية» و«الفيليبية». ومن ناحية أخرى فهو الذى أظهر تزايد قوة فيليب مما

يستدعى ضرورة وقف المد المقدونى. يعتقد ديموسثنيس أن أثينا هى المدينة الجديرة بأن تتبوأ عرشى المجد والعظمة فهى الأنموذج المثالى بين كافة المدن الإغريقية ولكنها مع ذلك لم تصل قط إلى ما ينبغى لها من الرق والقوة. كان ديموسثنيس على أتم إستعداد لأن يفعل أى شىء فى سبيل رفعة أثينا. وهذا ما فعله إذ ضحى بنفسه فعلاً عندما شرب السم عام ٤٢٢ حتى لا يستسلم للقائد المقدونى أنتيباتير ونائبه ديماديس. إنه يرى فيهم أعداء وطنه ويقول عنهم فى نهاية خطبته «عن التاج» ما يلى «ليت أحدًا منكم أيتها الآلهة لا يستسلم لرغباتهم! وليتكم إن كان بوسعكم تزرعوا فى هؤلاء الناس عقولاً وقلوبًا أفضل مما لديهم. أما إذا كانت حالتهم مستعصية على العلاج فأنزلوا بهم وبهم وحدهم الدمار الكامل والمعجل برًا وبحرًا وبأقصى سرعة ممكنة. هيئوا لنا - نحن الشاكرين لكم الفضل - الخلاص من المخاوف التى تهدد أمننا وأنعموا علينا بالأمان الثابت الذى لا يتزعزع».

ويتميز أسلوب ديموسثنيس بالثراء وبالقدرة الفائقة على نحت المفردات والتشبيهات. ويكفى أن نذكر هنا أنه مخترع التعبير الشائع حتى يومنا هذا «أسكرته نشوة النجاح»، حيث أطلقه على فيليب الثانى فى الخطبة الفيليبية الأولى. ويصف خائنى المدينة فيقول إنهم «بتروا أطرافها» («عن التاج» ٢٩٧)، ويقول إن «بلاد الإغريق مريضة» («الفيليبية الثالثة» ٣٩). وهو القائل كذلك «من بذر البذور مسئول عن ثمارها» («عن التاج» ١٥٩) أى من زرع حصد. وكلها تعبيرات تشهد له بسعة فى الخيال وقوة فى التعبير وقدرة على التكثيف.[٥٢]

بيد أن ديموسثنيس قد وقع فى بعض الأخطاء نتيجة سوء التقدير. فأخذ عليه النقاد القدامى عدم إجادته أسلوب الفكاهة، بل كانت فكاهاته تفتقر إلى روح الدعابة وتقترب من التشنيع. فلطالما سخر من أصل أيسخينيس الوضيع ومن أنه كان ممثلاً من الدرجة الثالثة، عاش على الكروم والزيتون اللذين قذفه بهما المتفرجون! ولا ينفذ ديموسثنيس إلى أعماق الشخصية أو بالأحرى لا يريد ذلك. ولا أدل على هذا الإتجاه من أن كل شىء فى عالمه إما أسود أو أبيض، مع تجاهل ما هو بين هذا وذاك حيث تتداخل الأضواء والظلال وتختلط الألوان. ولكن ديموسثنيس يبلغ قمة الإحساس بالإنسانية عندما يسخر من أولئك الذين يقيسون

سعادتهم بمقدار ما يملأون به بطونهم من الملذات الرخيصة. ومن عيوب ديموسثنيس وقصور الفهم عنده أنه لا يرى إلا جانبًا واحدًا للأمور، فهو مثلًا لم يرى فى تصاعد قوة مقدونيا سوى المخاطر التى تهدد أثينا. وهذا غير ما حدث بالنسبة لأيسخينيس الذى كان فى مطلع حياته معارضًا لفيليب، فلما ذهب إليه فى وفد للتفاوض غير موقفه أثناء المفاوضات نفسها وصار نصيرًا له. أيسخينيس إذن ممن يغيرون مواقفهم ويتواءمون مع الظروف على النقيض من ديموسثنيس الذى لا يتزحزح قيد أنملة عن موقف سبق أن إلتزم به. وتغيير موقف أيسخينيس لا يعنى بالضرورة أنه مذبذب أو أنه مرتشى أو خائن عميل فنحن لا نملك الدليل على ذلك. بل إن فيليب والإسكندر الأكبر كانا يكنان كل تقدير وإعجاب لمدينة أثينا وكان ينويان معاملتها أفضل معاملة. ومن ثم فقد كان أيسخينيس رجلًا مرنًا رأى أن أثينا يمكن أن تحتفظ لنفسها بقدر معقول من الإستقلالية إذا ما قبلت ببعض الشروط المقدونية. وبعبارة أخرى كان أيسخينيس يعتبر أن السلام المشرف مع مقدونيا أفضل بكثير من تلق الهزيمة المنكرة والمخزية على يدها. وعندما إندلعت الحرب فعلًا وسقطت أثينا بكى أيسخينيس الكرامة المهدرة، فأثينا التى كانت ملاذ كل إغريق وواحة الأمان فى ذاك العصر المضطرب، أصبحت الآن تكافح بشق الأنفس من أجل الحفاظ على ترابها.

وعلى أية حال فقد أثبت التاريخ أن كلًا من أيسخينيس وديموسثنيس كان على خطأ. إذ أثبتت فتوحات الإسكندر الأكبر أن عصر دولة المدينة قد ولى بلا رجعة. وهكذا سقط الأنموذج المثالى الذى تعبد فى محرابه ديموسثنيس. ولبعض الوقت بدت رؤية أيسخينيس صائبة، ولكن ما أن مات الإسكندر الأكبر وجاء خلفاؤه وتقاسموا ثمرات فتوحاته فيما بينهم بقوة السلاح حتى ثبت أن أيسخينيس أيضًا كان مخطئًا فى تقديراته(٥٣).

صفوة القول إن الخطابة الإغريقية هى فن القرن الرابع وتلاشت عند نهايته. ومن ثم فهى تعكس حالة أثينا آنذاك كدولة فقدت سلطانها السياسى والعسكرى وإن كان الطموح لا يزال قائمًا فى إستعادة عز الماضى، ولا تزال الأحلام تراودها فى أن تلعب دورًا رائدًا فى العالم من حولها. ومع كل فإن الخطابة شىء موجود فى دم



شكل ٣٠
تمثال أيسخينيس، محفوظ الآن
بالمتحف البريطانى

شكل ٣١
تمثال ديموسثنيس المحفوظ بمتحف
ميونيخ

الحضارة الإغريقية نفسها ومنذ عصورها السحيقة. وبعد موت ديموسثنيس بعدة قرون كانت الخطابة لا تزال تمارس وتدرس بعناية فائقة. وظل الأمر كذلك حتى جاءت المسيحية فظهر نوع جديد من الخطابة مرتبط بها وبالدعوة إليها. والعيب الواضح فى الخطابة الإغريقية ككل هو الإهتمام بالشكل على حساب المضمون، ولقد إزداد هذا العيب ... رة بعد موت ديموسثنيس أفضل الخطباء الإغريق طرا. ولعل هذا الخيط الرفيع هو الذى سيزداد بمرور الزمن ليصبح فى النهاية من الأمراض التى تصيب فن الكتابة الأدبية ونعنى الخطابية التى سيطرت على أقلام كثير من الشعراء والناثرين ليس إبان العصر الهيللينستى وبالاسكندرية فقط بل فى الأدب الرومانى نفسه الذى تزايدت فيه الخطابية حتى أودت به فى نهاية العصر الفضى.

الباب الخامس

الأدب السكندري وأعراض الشيخوخة

« الكتاب الكبير شر مستطير »

كاليماخوس

١ - تدوين الأدب ودور مكتبة الإسكندرية

من الواضح أن الأدب الإغريق على وجه العموم أدب سماعى شفوى يتناقله الناس عن طريق الرواية الشفاهية والإنشاد أو الالقاء والغناء أو التمثيل على المسرح، فتلك كانت وسائل النشر الشائعة فى العالم الإغريق[١]. وظل الأمر كذلك فى غالب الأحيان حتى بعد أن أخترعت الكتابة وعُرف فن تدوين النصوص الأدبية النثرية والشعرية. حقا لقد بدأ الناس رويدا رويدا يقتنون الكتب، إلا أنها لم تك سوى وسيلة للتذكر أى «مذكرة» (hypomnema) يحتفظ بها المؤلف أو ممثل المسرح لنفسه كمرجع يعود إليه ساعة الضرورة. ولكنها لم تصبح بعد وسيلة للنشر أو أداة الاتصال بين المؤلف وجمهوره. وظلت هذه النظرة للكتاب على أنه «مذكرة» حتى عصر أفلاطون إن لم يكن بعد ذلك. وفى مدارس أثينا القرن الخامس كانت العلاقة بين التلميذ والأستاذ علاقة شخصية إلى حد كبير، وكان التعليم فى أساسه يتم عن طريق الكلمة المسموعة أكثر من الكلمة المقروءة أو المكتوبة. ولقد قرأ سقراط الشعراء الإغريق وأحدث ثورة فكرية فى أثينا، ولكنه فعل كل ذلك دون أن يكتب كلمة واحدة. لقد كانت المناقشة والتأمل هما أهم الوسائل التى يلجأ إليها الناس من أجل تحصيل المعارف، وكان جمع الكتب وقراءتها أمرا نادرا فى البداية. إلا أن أثينا القرن الخامس بدأت تشهد عادة تداول الكتب وهواية إقتنائها، مما أدى إلى رواج نسبى لمهنة تجارة الكتب الجديدة، حتى أن الشاعر الكوميدى إيوبوليس (شذرة ٣٥٤ Kock) يشير إلى مكان ما فى أثينا عرف ببيع الكتب. ويقول أفلاطون على لسان أستاذه سقراط إن نص الفيلسوف أناكساجوراس كان من الممكن الحصول عليه من الأوركسترا بالسوق العامة (الأجورا) فى مقابل دراخمة واحدة على أقصى تقدير[٢]. وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على أن سعر الكتب فى أثينا لم يكن بصفة عامة مرتفعا.

ونجد عند كسينوفون إشارة إلى مكتبة خاصة تضم ملاحم هوميروس كلها[٣].

ومن العوامل التى شجعت على إقتناء الكتب وشيوع تداولها ورواج تجارتها ظهور الحركة السوفسطائية التى أحدثت ضجة فكرية كبيرة وجاهد روادها فى سبيل نشر الثقافة فى كل مكان. كما أن تطور النثر الأدبى بفنونه الثلاث التاريخ والفلسفة والخطابة قد إستلزم وجود النص المقروء. ثم يأتى دور الفن المسرحى الذى بلغ قمة الإزدهار إبان القرن الخامس. فمما لا شك فيه أن العروض المسرحية تقتضى وجود نص مكتوب يمكن الرجوع إليه فى أى وقت أثناء تدريب الجوقة وتحفيظ الممثلين أدوارهم المختلفة. فإذا وصلنا إلى القرن الرابع وجدنا أرسطو يعترف ولأول مرة بأن بعض المؤلفين يكتبون أعمالهم للقراءة (anagnostikoi) لا للإلقاء أو الإنشاد. وهو يسمى على وجه التحديد الشاعر التراجيدى خايريمون (منتصف القرن الرابع) والشاعر الغنائى ليكيمنيوس (؟) الذى يقول عنه «من الأفضل أن تقرأه لا أن تسمعه [٤]». ومع ذلك ينبغى ألا ننسى أن «القراءة» كانت تتم فى غالب الأحيان بصوت مسموع، إذ كان الأستاذ يقرأ على تلاميذه والأجير لسيده والمؤلف لجمهوره. وبصفة عامة لا يمكن أن نزعم وجود جمهور قارئ إلا إبتداء من أواخر القرن الخامس وبدايات القرن الرابع.

وتحفظ لنا الروايات القديمة شبه التاريخية ـ دون أن يتوافر لنا الدليل المادى القاطع ـ أن الطاغية بيسيستراتوس (٥٧٠ ـ ٥٠٧ تقريبا) كان أول من أسس مكتبة عامة فى أثينا، وأن الأثينيين قد عملوا من بعده على زيادة مجموعات الكتب التى إقتناها. ورد ما يفيد ذلك عند أولوس جيلليوس[٥] الذى عاش إبان القرن الثانى الميلادى. ويرى بعض العلماء أن الرواية التقليدية الشائعة بأن هذا الطاغية كان أول من أمر بجمع وتدوين أعمال هوميروس[٦] إنما ترمز فى الواقع إلى أنه حاول تركيز تجارة الكتب فى أثينا. ويقال كذلك إن طاغية جزيرة ساموس الشهير بوليكراتيس قد جمع إبان النصف الثانى من القرن السادس كتبا كثيرة فى هذه الجزيرة. جاء ذلك فى رواية أثينايوس[٧] الذى عاش حول عام ٢٠٠م فى مدينة نوكراتيس المصرية الإغريقية. وقيل كذلك إن نيكوكراتيس (؟) من قبرص ـ وهو ينتمى إلى فترة زمنية أقدم ـ قد فعل نفس الشئ. غير أن بعض العلماء يرجحون أن لا تكون هذه الروايات صحيحة، إذ من المحتمل أن يلصق الكتاب المتأخرون بهؤلاء الحكام

القدامى عادات وسمات حكام العصر الهيللينستى. ومن المشكوك فيه - كما سبق أن ألمحنا - أن تكون الكتب شائعة التداول قبل عصر بريكليس، وهذا لا ينفى أن مجموعات من الكتب قد إستخدمت بحكم الضرورة فى المدارس آنذاك. ومما يروى فى هذا الصدد أن ألكيبياديس (٤٥٠ - ٤٠٤ تقريبا) قد ضرب ناظر إحدى المدارس لأنه لم يكن يحتفظ بنسخة من أشعار هوميروس فى مدرسته. أما مجموعات الكتب الخاصة بالأفراد فقد كانت نادرة وتعد من الأمور اللافتة للنظر إلى الحد الذى أصبح فيه يوريبيديس موضوع سخرية لأنه يمتلك مكتبة خاصة. ويخبرنا كسينوفون أن يوثيديموس صديق سقراط قد أنشأ لنفسه مكتبة لا بأس بها، إذ كانت تضم الشعراء والسوفسطائيين إلى جانب كتب فى الطب والعمارة والهندسة والفلك[8]. وفى شذرة للشاعر الكوميدى أليكسيس (٣٧٥ - ٢٧٥) نجد إشارة إلى مكتبة تضم المؤلفين الإغريق الكلاسيكيين (شذرة رقم ٢٤٥). هذا وقد راجت تجارة الكتب إبان القرن الرابع، حتى أنه عندما وصلت بقايا حملة العشرة آلاف إغريق بقيادة كسينوفون عبر الأناضول إلى ساليديسوس على البحر الأسود وجدت بين حطام السفن التى كانت قد وصلت إلى هذه المنطقة النائية كتبا كثيرة منسوخة، كان البحارة قد نقلوها فى صناديق خشبية[9].

ومما لا شك فيه أن أفلاطون قد إحتفظ فى مدرسته «الأكاديمية» بمجموعات من الكتب أو المخطوطات التى إستخدمها هو وتلاميذه. بيد أن سترابون (٦٤/٦٣ ق.م - ٢١م على الأقل) يروى أن أرسطو هو أول من جمع الكتب، فكان بذلك القدوة والرائد الذى حذا حذوه ملوك مصر البطلمية، إذ تعلموا منه كيف ينشئون وينظمون مكتبة ضخمة مثل مكتبة الإسكندرية.

ومن هنا تأتى أهمية الحديث عن مكتبة ومدرسة أرسطو. إذ كانت دراسة التراث القديم تشكل واحدا من أبرز الموضوعات التى أولاها هذا الفيلسوف عنايته. فهو مربى الإسكندر الأكبر (٣٥٦ - ٣٢٣) الذى أشرف على تعليمه طفلا وصبيا وشابا يافعا. فكان يدرس له أشعار هوميروس ومسرحيات شعراء التراجيديا الأتيكية. وربما ألف من أجله كتابا عن «مؤسسى المستعمرات» وآخر عن «حكم الفرد». وعندما مات والد الإسكندر الملك فيليب عام ٣٣٦ عاد أرسطو إلى أثينا،

وهناك فى مكان خارج المدينة أى إلى الشمال الشرقى منها فيما بين صخرة ليكابيتوس واليسوس وجد كهفًا مقدسًا لدى الإلـه «أبـولـلـون لـوكيوس» (Apollo Lykeios) ولربات الفنون الموساى. هناك أقام أرسطو مدرسته التى عـرفت بـإسم «اللـوكيون» (Lykeion) وكانت تحتوى على فناء مغطى، إعتاد أرسطو أن يتمشى فيـه (peripatos) وهو يحاضر تلاميذه حتى أن أتباع مدرسته الفلسفية حملوا إسم «المشـائين» فيما بعـد وهذا ما سلف أن تحدثنا عنه.

ما يهمنا الآن هو أنه فى هذه المدرسة جمع أرسـطو العـديد مـن المخـطوطات وأسس مكتبته النادرة التى حوت فيما حوت الخرائط الجغرافية. كما ألحق بهـا متحفـا يضم مجموعات من وسائل الإيضاح المتباينة مـن الحيـوانات والنبـاتات وغـيرها، إستخدمها الفيلسوف العظيم أثناء تدريسه. ومما يروى أن الإسكندر الأكبر قد أهدى إلى أرسطو مبلغ ثمانمائة تالنت ليساعده على جمع هـذه المقتنيـات. كما أمـر هـذا العاهل المقدونى والشاب الفاتح لكثير من الأقطار صياديه فى البر والبحر أن يحضروا إلى أستاذه أرسطو كل ما يصادفهم ويمكن أن يكون ذا فائدة علمية له. ولقد وضع أرسطو الفيلسوف المعلم نظاما دقيقا للحياة فى المدرسة بما فى ذلك الوجبات المشتركة ومائدة الشراب الوحيدة مرة كل شهر. ولقد ألف هذا الفيلسوف العظيم فى العـديد من الموضوعات، وإحتلت دراسة التراث القديم جـزءا كبـيرا مـن إهتمامـه وكذلك الدراسات الأدبية واللغوية بصفة عامة. يضـاف إلى ذلك أنـه بمفـرده أو بمسـاعدة تلاميذه قد أعد قوائم كثيرة تاريخية وعلمية، وذلك مثل قائمة الأبـطال المنتصريـن فى الألعاب الأوليمبية (Olympionikai)، وقائمة الأبـطال المنتصريـن فى الألعـاب البيثيـة (Pythionikai)، وقائمة بنماذج من عـادات الشـعوب (Nomina)، ونـظام أو «دسـتور الأثينيين» (Athenaion Politeia) المكتوب حوالى عام ٣٢٨/٣٢٩ والذى إكتشف نصـه على ورقة بردية حفظتها رمال مصر حتى عام ١٨٩٠م فأثار ضجة فى أوسـاط دارسى الكلاسيكيات فى العالم الغربى. وإمتد صداها إلى مصر حيث ترجم د. طه حسـين هذا النص إلى اللغة العربية وإهتم به الكثيرون من المفكرين المصريين. ومن القـوائم الهامة التى وضعها أرسطو وكان فقدها خسارة جسيمة يحس بهـا كل مهـتم بـالتراث الكلاسيكى أو بالدراسات الأدبية بصفة عامة والفن المسرحـى بصـفة خـاصة هـى

الديداسكالياى » (Didaskaliai) وهى سجل بالعروض المسرحية التى قدمت فى أثينا، ثم إسم الشاعر المؤلف وإسم المواطن الأثينى المكلف بتمويل وتجهيز الجوقة أى خوريجوس (Choregos). وسنرى أن هذا الكتاب - الذى لم يصلنا سوى فى صورة شذرات متفرقة - قد ترك تأثيرات واضحة على أدباء وعلماء الإسكندرية مثل كاليماخوس وأريستوفانيس البيزنطى وغيرهما. ولا شك أن هذا الكتاب يعتبر أول لبنة وضع فى أساس بناء ضخم نسميه الآن علم التاريخ الأدبى.

ومن المفيد أن نتابع مصير مكتبة أرسطو، إذ يخبرنا سترابون أن ثيوفراستوس (٣٧٠ - ٢٨٨/٥) تلميذ ومعاون وتابع أرسطو قد ترك مخطوطات أستاذه لنيليوس من سكيبسيس بمنطقة طروادة فحفظها تابعوه فى قبو تحت الأرض لحمايتها من سطو ملوك برجام المغرمين بجمع الكتب والمخطوطات. وبيعت هذه المخطوطات حوالى عام ١٠٠ إلى أبيلليكون من تيوس بعد أن عثر عليها مخبأة فى القبو. ويقال إنه قد سرق مالم يستطع شراءه ثم نشر كل ذلك بطريقة سيئة. وفى عام ٨٤ نقل القنصل الرومانى سلا (١٣٨ - ٧٨) هذه المخطوطات إلى روما حيث نشرها تيرانيون الأكبر إبان أوائل القرن الأول. ثم عاد أندرونيكوس الرودسى ورتب مؤلفات أرسطو وألف دراسة من خمسة كتب عن ترتيب هذه المؤلفات عام ٤٠. وكانت نسخة أندرونيكوس هذه لأعمال أرسطو هى الأساس الذى قامت عليه النصوص التى وصلت إلى أيدينا. وما أن نشرت مخطوطات أرسطو حتى تناولها المعلقون والشراح بالدرس والتفسير فكان لها أكبر الأثر فى الفكر منذ ذلك الوقت وحتى يومنا هذا[١٠].

وهناك من الأدلة ما يثبت أن المدارس (gymnasia) الأثينية إبان القرن الثانى والأول قد إمتلكت مكتبات خاصة بها. فهناك مدرسة بطليموس (Ptolemaion) التى زارها كل من شيشرون (١٠٦ - ٤٣) وباوسانياس (إزدهر حوالى ١٥٠م) فشاهدا مكتبتها. وتؤكد الإكتشافات البردية وجود المكتبات الخاصة فى مصر البطلمية (الرومانية) إذ يبدو أن عادة القراءة وتأسيس المكتبات الخاصة والعامة قد أصبحت شائعة فى مختلف أقاليمها وبلدانها بل وقراها النائية. بيد أن مجالنا هنا لا يتسع للحديث بالتفصيل عن كنوز البردى المصرية.

نعود الآن للإشارة إلى الصعوبات التى واجهت منذ البداية عملية تدوين الأدب الإغريق وصيانته من الضياع. وأولى هذه الصعوبات عدم وجود نص معتمد فى كثير من الحالات بالإضافة إلى العقبات التى عرقلت جهود الناسخين بسبب طريقة الكتابة البدائية وشكل الكتاب - أى اللفافة البردية - الذى لم يسهل عملية التدوين والتصويب بصورة كاملة. فلم يكن معروفا على سبيل المثال فن تقطيع الكلمات أو فصلها، ولم تستخدم الحروف الكبيرة فى بداية الجمل أو السطور، ولم تستخدم النبرات إلا نادرا وبصورة غير منتظمة فى الكتابات الشعرية. ولم تظهر علامات الترقيم إلا بصورة إرتجالية، وإن إستخدمت بعض العلامات الدالة على بدء الفقرات أو تغيز الشخصيات والأدوار فى النصوص المسرحية. وكل هذه المخاطر كانت تتهدد النصوص القديمة بالإرتباك أو حتى بالضياع. ويضاف إلى ذلك أن خروج الممثلين عن نصوص مسرحياتهم التى يقومون بعرضها كان إحتمالا قائما طالما أنه لا يوجد نص ثابت ومعتمد. ولقد عانت نصوص التراجيديا الإغريقية أكبر قدر من هذه الأخطار إبان القرن الرابع، مما دفع رجل الدولة الأثينى ليكورجوس الخطيب إلى أن يأمر فى عام ٣٣٠ بإعداد نسخة رسمية للثالوث التراجيدى الخالد - كما سبق أن ألمحنا - لكى تودع فى خزانة الدولة الرسمية. ومن المحتمل أن هذه النسخة لم تك سوى أجود النسخ المعدة للتمثيل على المسرح. على أية حال يروى أن بطليموس فيلادلفوس (٣٠٨ - ٢٤٦) ثانى الملوك البطالمة قد إستعار هذه النسخة لمكتبة الإسكندرية بضمان مالى كبير ضحى به وإحتفظ بالنسخ، ولو أن بعض العلماء يعتقدون أن هذه النصوص لا تمثل الأصول الحقيقية للشعراء الثلاث على أساس أن فقهاء الإسكندرية قد إنتقدوها فيما بعد وعدلوا فيها[١١].

وإذا سألنا أنفسنا متى بدأت الدراسات الكلاسيكية، نجد أن التاريخ يجيب على سؤالنا بأن السوفسطائيين هم الذين وضعوا نواة هذه الدراسات إبان القرن الخامس تحت إسم الأرخايولوجيا (Archaiologia) أى «علم القديم». والجدير بالذكر أن هذا الإسم أصبح فى العصور التالية يطلق على فرع واحد فقط من الدراسات الكلاسيكية وهو «علم الآثار». أما «علم القديم» الذى أنشأه السوفسطائيون فكان يعنى البحث التاريخى فى كل ما هو مأثور وموروث عن الماضى السحيق، سواء

أكان من الأساطير والحكايات الشعبية أو أخبار الملوك والممالك القديمة أو سير الأبطال والقواد. ومما يسترعى الإنتباه فى هذا المقام أن أفلاطون يستخدم لفظة «فيلولوجوس» (philologos) بمعنى «محب الكلام» أو «محب المنطق»، وذلك فى مقابل لفظة «ميسولوجوس» (misologos) التى تعنى النقيض تماما أى «كاره الكلام أو المنطق». ونقول ذلك لأن كلمة «فيلولوجيا» (philologia) بمعنى «فقه اللغة» أو «الدراسة الأدبية» جاءت من هذه الصفة «فيلولوجوس». والفيلولوجيا فرع مهم من فروع الدراسات الكلاسيكية، إزدهر إزدهارا باهرا إبان عصر النهضة الأوربية. ولكننا هنا نحاول تتبع أصوله القديمة منذ البداية ونركز الحديث بصفة خاصة على فضل مدينة الإسكندرية ومكتبتها الشهيرة فى إنعاش هذه الدراسات الإنسانية ودفعها للأمام.

يخبرنا أفلاطون بأن القوانين الأثينية كانت تلزم الوالدين بتعليم الأبناء الموسيق والتدريبات الرياضية، ولكن المدارس كانت تعتمد أساسا على الجهود الذاتية للمواطنين ولم تك من مهام الحكومة. يضاف إلى ذلك أن مكانة المدرس الإجتماعية لم تك محترمة، كما أن أحواله المالية لم تك بصفة عامة على ما يرام فكان يضطر إلى الاقتصاد الشديد ليوفر لنفسه ولذويه لقمة العيش من أجور تلاميذه التى يدفعونها له بين الحين والآخر. وعلى الرغم من أن التعليم المدرسى لم يكن منظما تنظيما دقيقا إلا أنه مع ذلك كان واسع الإنتشار. فلما ظهر السوفسطائيون فى الأفق تغير الوضع تغيرا جذريا. لقد وصف أفلاطون الإهتمام الشديد الذى أثاره السوفسطائيون بين مواطنى أثينا الذين أصبحوا على أتم إستعداد للإنفاق بسخاء على محاضرات هؤلاء الأساتذة الجدد المتجولين بين مختلف المدن. ها هو هيبوكراتيس (أبوقراط) يلهث جريا ليطرق بعنف قبل الفجر باب سقراط معلنا نبأ وصول بروتاجوراس الأبديرى أشهر سوفسطائى العصر. ولقد جمع السوفسطائيون مبالغ طائلة من تدريس الخطابة وغيرها من العلوم المحببة والمطلوبة آنذاك وقاموا بأبحاث قيمة فى اللغة والأدب وهذا ما سبق أن ألمحنا إليه فى الباب السابق.

ومن محاورة أفلاطون «كراتولوس» نستطيع أن نجمع بعض المعلومات عن أبحاث مدرسة هيراكليتوس الأدبية واللغوية. ولقد سار أرسطو - كما رأينا - بالدراسات

الإنسانية أى «علم القديم» قدما عن طريق أبحاثه الفقهية واللغوية، وعن طريق منهجه العلمى وأسلوبه التصنيفى وروحه البحثية، وجمعه للكثير من النصوص القديمة فى مكتبته وشرحها لتلاميذه وتحليلها والتعليق عليها. وهو بكل ذلك مهد الطريق لفقهاء الإسكندرية.

ومن الملاحظ هنا أن علم تحقيق النصوص لم يكن قد عرف بعد، ومن ثم كان يسمح بتدوين بعض الأبيات المشكوك فى صحتها أو المنتحلة أو المقحمة على هذا المؤلف أو ذاك. ولم يقم النقد الهومرى ـ أى تحقيق أشعار هوميروس ـ فيما بين القرنين السادس والرابع على أسس فقهية سليمة. إذ كان المعيار الأخلاقى هو السائد، وذلك أمر واضح للغاية من موقف أفلاطون مثلا من الشعر والشعراء حيث طردهم من مدينته الفاضلة بوازع تربوى أخلاقى. وفى محاورة «إيون» يعالج أفلاطون قضية طبيعة الشعر ووظيفته على أسس تربوية بحتة. على أية حال يقال إن أرسطو وأنتيماخوس من كولوفون (إزدهر حوالى ٤١٠) قد أعد بعض النصوص المحققة. وألف ديموكريتوس الأبديرى (المولود حوالى ٤٦٠) دراسة أدبية عن هوميروس. وألف إيون الإفيسى تعليقا على الأشعار الهومرية. ولكننا لا نعرف عن كل هذه الدراسات وطبيعتها شيئا دقيقا لأنها لم تصل إلينا.

ولقد تابع بعض المشائين أتباع أرسطو جهود أستاذهم فى تاريخ ونقد الأدب وإعداد الدراسات النحوية والفقهية. وكان من بينهم ثيوفراستوس من إريسوس فى ليسبوس (٣٧١ ـ ٢٨٧)، الذى كتب بين ما كتب «تاريخ النباتات» و«نمو النباتات» و«عن الأسلوب» الذى إقتبس منه شيشرون الكثير. ولكن أهم مؤلفاته جميعا بالنسبة لسياقنا هنا هو ذلك الذى يحمل عنوان «الشخصيات» ويقع فى ثلاثين فصلا وربما كان نواة لكتاب أكبر. وفيه يصف ثيوفراستوس بحيوية بارزة وبصيرة نافذة بعض الشخصيات والنماذج المعاصرة له. وهو يضع إصبعه على نقيصة ما فى كل شخصية ثم يورد الأخطاء المترتبة على هذه النقيصة وذلك فى إطار تهكمى ساخر، ويمكن أن نتخيل مدى السخرية مثلا عندما يطلب أبناء إحدى الشخصيات الثرثارة من أبيهم ساعة النوم أن يقص عليهم شيئا ما ليناموا! والجدير بالذكر أن هذا الكتاب الذى كان يهدف أساسا للمساعدة فى تعلم الخطابة قد وضع ونشر فى

الوقت الذى كان فيه ماناندروس ينظم مسرحياته القائمة على رسم الشخصيات وتصوير السلوك بالدرجة الأولى. ولقد ترجم كازاوبون هذا الكتاب إلى اللاتينية وعلق عليه عام ١٥٢٩م فترك تأثيرا ضخما على الأدب الإنجليزى إبان القرن السابع عشر، إذ قلده جوزيف هول فى «شخصيات الفضائل والرذائل» عام ١٦١٤ وجون إيرل فى «وصف الإنسان وعالمه الصغير» عام ١٦٢٨. وكذلك قلده صمويل بتلر (١٦١٢ ـ ١٦٨٠). وفى فرنسا قلده لابروير (١٦٤٥ ـ ١٦٩٦) فى مؤلفه المشهور «الشخصيات». [١٢]

ومن أبرز تلاميذ ثيوفراستوس ديميتريوس الفاليرى (٢٥٤ ـ ٢٨٣ تقريبا) وكان رجلا مرموقا فى عالم الأدب والسياسة معا. فكتب عن هوميروس وجمع قصص أيسوبوس ووضع قائمة بحكام أثينا. كان هو نفسه حاكما على أثينا عندما سقطت المدينة فى يد ديميتريوس الفاتح عام ٣٠٧ فذهب إلى المنفى وإنضم إلى حاشية بطليموس الأول فى الإسكندرية (٣٠٥ ـ ٢٨٥). ويقال أنه هو الذى نصح هذا العاهل البطلمى ـ الملقب بسوتير أى المنقذ ـ بتأسيس مكتبة الإسكندرية. وبالتالى فإن ديميتريوس الفاليرى يعد همزة الوصل بين أثينا وشعلتها الحضارية والفكرية الذابلة من جهة وبين الإسكندرية وجلوتها الناهضة من جهة أخرى. ولم يعرف لمكتبة الإسكندرية هذه مثيل من قبل، لا من حيث الضخامة ولا من حيث النفائس التى ضمتها وكنوز المعرفة التى إستقرت فيها. ولم يكن هناك من منافس لمكتبة الإسكندرية سوى مكتبة برجامم التى أسسها إيومينيس الثانى (مات حوالى ١٦٠/١٥٩) ويقال إنها كانت تضم مائتى ألف كتاب عندما قدمها أنطونيوس هدية إلى معشوقته كليوباترا السابعة آخر الملوك البطالمة وذلك فى الثلاثينات من القرن الأول.

سنتناول هنا جانبا واحدا فقط من أهمية إنشاء مكتبة الإسكندرية، ذلك أنه كان للإسكندرية شرف أن تكون صاحبة العصر الذهبى لإزدهار الدراسات الأدبية فى العالم القديم. ومن ثم فقد كان لها الفضل الأكبر على هذه الدراسات وسيظل التاريخ الأدبى يذكر لها هذا الفضل على التراث الكلاسيكى إلى الأبد. فهى المدينة التى وضعت لنا أنموذجا رائعا لكيفية إستيعاب التراث وهضمه ثم حفظه وتسليمه

للأجيال التالية والشعوب الأخرى. فمن الإسكندرية إنتقلت الشعلة فيما بعد إلى روما ثم بيزنطة فالعرب الذين سلموها بدورهم إلى أوربا الحديثة.

فبتأسيس مكتبة الإسكندرية الكبرى فى البروخيون أى داخل القصر الملكي وتأسيس مكتبة أخرى أصغر فى السيرابيون أى فى حى راكوتيس الشعبى المصرى وإنشاء الموسيون (أى معبد ربات الفنون الموساى) توافرت كل متطلبات الدراسة الفقهية. كان الموسيون عبارة عن مجمع بحوث، وضمت مكتبة الإسكندرية الكبرى - كما جاء عند أولوس جيلليوس - حوالى سبعمائه ألف لفافه بردية. وتولى رئاسة هذه المكتبة أبرز الشخصيات الأدبية والعلمية مثل زينودوتوس (إزدهر حوالى ٢٨٥) أول من أصدر نسخة محققة ومنقحة لهوميروس بعد أن قارن بين عدة مخطوطات له، وكذلك أصدر نسخة لقصيدة هيسيودوس «أنساب الآلهة». وتلاه فى رئاسة مكتبة الإسكندرية إراتوسثينيس (إزدهر حوالى ٢٣٤) وكان عالما فى الرياضيات والجغرافيا وله أعمال شعرية وفلسفية وتاريخية وأبحاث علمية دقيقة وكتاب عن «الكوميديا القديمة» لم يصل إلى أيدينا لسوء الحظ. ثم رأس مكتبة الإسكندرية أريستوفانيس البيزنطى (٢٥٧ - ١٨٠ تقريبا) وأريستارخوس (٣١٧ - ١٤٥ تقريبا) وعمل بها كل من الشاعرين كاليماخوس وأبوللونيوس الرودسى إلا أنهما لم يتوليا منصب الرئاسة.

هذا ما هو شائع ولكن عثر مؤخرًا على بردية فى أوكسيرينخوس (البهنسا) تعود للقرن الثانى الميلادى وهى محفوظة بجامعة ترينيتى كوليج Trinity College فى دبلن بأيرلندا وعليها قائمة برؤساء المكتبة الأوائل كما يلى: زينودوتوس الإفيسى، أبوللونيوس الرودسى، إراتوسثنيس الـ ينى، أريستوفانيس البيزنطى، أبوللونيوس إيدوجرافوس وأريستارخوس الساموطراى.

ولتسهيل عمليات البحث الأدبى والعلمى وضعت فهارس وتصنيفات للمؤلفين والنصوص مثل تلك الفهارس التى وضعها كاليماخوس. كما شغلت علماء الإسكندرية كثيرا مسألة تميز الأعمال الأصلية من تلك غير الأصلية، أى المنسوبة خطأ إلى هذا المؤلف أو ذاك. وإستعملوا لفافات بردية ذات حجم خاص وثابت يسمح بعملية تقسيم النصوص الأدبية الكبيرة إلى مجموعة لفافات بدلا من كتابتها فى

لفافة واحدة طويلة يصعب تداولها والتعامل معها بصفة مستمرة. وبذل فقهاء الإسكندرية أقصى الجهد لكى يعيدوا بناء النصوص الأصلية، ولا سيما نصوص هوميروس. وتبنوا منهجا سليما يقوم على أساس مقارنة مختلف المخطوطات ودراسة أسلوب المؤلف دراسة دقيقة مع التركيز على إستخداماته اللغوية والإحتكام للمعايير الموضوعية.

وإستعمل فقهاء الإسكندرية فى تصويباتهم النصية علامات هامشية كان أهمها الأوبيلوس (obelos = ←) الذى استخدمه زينودتوس وآخرون للدلالة على البيت المنتحل أو غير الأصلى. وعلامة الأستريسكوس (asteriskos) أو « النجمة الصغيرة » التى إستخدمها أريستوفانيس البيزنطى للدلالة على معنى ناقص فى النص. وإستخدمها أريستارخوس للدلالة على بيت مكرر. إخترع أريستوفانيس البيزنطى علم النبرات لتشكيل اللغة الإغريقية المكتوبة. وإستخدم السكندريون علامات أخرى للدلالة على الأبيات المتتالية بتكرار أو التكرار الخاطئ أو الإرتباك فى ترتيب الكلمات. وإلى جانب هذه « الطبعات » المنقحة أصدر السكندريون تعليقات شارحة تدل على مدى علمهم وسعة درايتهم بالأساطير القديمة والأعمال الأدبية الكلاسيكية. وألفوا كتبا فى التاريخ الأدبى والنقد والعروض والنحو والنبرات كما إبتدعوا علم القواميس والموسوعات.

وهكذا عمل فقهاء الإسكندرية بروح أرسطو المنهجية وساروا على دربه فأسسوا فروعا جديدة للعلم والمعرفة، ووضعوا أيديهم على الكنوز الأدبية مثل مخطوطات الشعراء القدماء ولا سيما هوميروس والتراجيديا الأتيكية. كما ترجموا العهد القديم أو التوراة إلى الإغريقية فيما يعرف بإسم « الترجمة السبعينية »، ووضعوا القواعد العلمية لمختلف فروع المعرفة. ولقد وضع كاليماخوس - كما سبق أن ألمحنا - فهرسا للمكتبة أتبعه أريستوفانيس البيزنطى بملحق. ولقد إشتق إسم هذا الفهرس (Pinakes) من « اللوحات » المثبتة على كل خزانة للفافات البردى. ولو أن بعض العلماء يرى أن هذا « الفهرس » كان عملاً علميًا مستقلاً عن محتويات المكتبة.

وطبقا لما يورده بلوتارخوس فإن مكتبة الإسكندرية الكبرى قد أحرقت عندما حاصر يوليوس قيصر المدينة عام ٤٨[١٣]. ولكن ديون كاسيوس يقول بأن « مخازن الغلال والكتب » فقط هى التى أحرقت آنذاك[١٤]. وجاءت المبالغات الأسطورية التى

نشأت بعد ذلك فصورت أن المكتبة الكبيرة قد دمرت عن آخرها[١٥]. بل وهناك من قال بأن المكتبة الصغرى أيضا قد أحرقت. ولكن بعض العلماء يرون أنه لا قيصر ولا العرب - كما زعم البعض - هم الذين أحرقوا مكتبة الإسكندرية، فقيصر لم يحرق سوى مخزنا للفافات البردى على رصيف الميناء عوض فيما بعد بتقديم مائتى ألف لفافة من مكتبة برجام كهدية من أنطونيوس لكليوباترا[١٦]. لقد كان الإمبراطور أوريليانوس هو الذى دمر مكتبة الإسكندرية عندما هاجم المدينة عام ٢٧٣م فى أثناء حربه ضد الملكة زنوبيا.

على أية حال ففى مقابل التقدم الهائل الذى أحرزته الدراسات الأدبية والفقهية السكندرية كانت هناك نهضة مماثلة أو على الأقل منافسة فى برجام ذات المكتبة الكبيرة والتى إستخدم فيها الرق[١٧] لأول مرة بدلا من البردى. وكان التركيز فى دراسات برجام على النثر فى مقابل التركيز السكندرى على الشعر إلّا أن مجال الدراسات الأدبية والنحوية فى المدرستين كان يحتل مكان الصدارة.

وصفوة الكلام أن مدينة الإسكندرية هى التى وضعت الدراسات الأدبية على الطريق السليمة كعلوم لها قواعدها وأصولها وقوانينها. وهى التى أنعشت «علم القديم» أى دراسة التراث وإحياءه. كما كانت مكتبتها أنموذجا محتذى على مر العصور. فلم يعرف الرومان علوم الدراسات الأدبية ولا الفنون المكتبية إلا عندما تتلمذوا على فقهاء الإسكندرية.

ومن جانب آخر فإنه بعد فتوحات الإسكندر الأكبر وإنهيار نظام دولة المدينة الإغريق وإتساع رقعة الحضارة الإغريقية وإختلاطها ببعض حضارات الشرق إنتشر التعليم على مستويين أحدهما يمثل ثقافة الصفوة، والآخر يمثل ثقافة الجماهير الذين صار بينهم من يقرأون بشغف ونهم ولكن دون تعمق أو فهم كامل. وهذا يعنى أنه شاع آنذاك أدب خاص للصفوة الممتازة وأدب عام لهذه الجماهير. وظهرت فى الأفق ظاهرة رجل الأدب الذى يكتب الكتب لا بهدف أن يوصل للناس ما لديه من أفكار جديدة، بل ليصف وينقد ما جمع من كتب أو ما قرأ منها. فهذا أمر صارت له لذة خاصة لما فيه من إظهار للمقدرة الذهنية والثقافة.

وكان لشيوع حضارة عامة فى الممالك الهيللينستية وكذا لغة عامة مشتركة (Koine) أثر واضح فى ظهور عدد لا يستهان به من الكتاب غير الإغريق، بل ممن ولدوا فى مدن أو قرى نائية مثل بوريسثنيس (Borysthenes) وأرتميتا وبلاد ما بين النهرين وسوسا. نعم لدينا كاتب هيللينستى إسمه هيروديكوس من بابيلون وآخر يدعى هيرودوروس من سوسا. وهكذا إمتدت وإتسعت الرقعة الجغرافية لمصادر الأدب. ويعد ظهور مثل هؤلاء الكتاب الأجانب ملمحًا حضاريًا هيللينستيًا سيزداد بروزًا فى عصر الإمبراطورية الرومانية حيث أن بعض أعلام الأدب اللاتينى ولدوا فى أسبانيا وأفريقيا وآسيا.

كان الحكام الهيللينستيون يحبون ويشجعون الثقافة والأدب بل إن ميلهم لهما صار يفوق شغفهم بالمال نفسه. فصار المؤرخون أصدقاء للحكام أما النحويون والفقهاء وكذا المهندسون المعماريون فقد أصبحوا السفراء فيما بين الممالك الهيللينستية لعقد الإتفاقيات وإبرام المعاهدات. وترتب على ذلك أن صار الكتاب يتحدثون عن أنفسهم ويبرزون ملامحهم الشخصية كما لم يحدث من قبل فى الأدب الإغريقى. ونعرف أسماء ما يزيد على ألف ومائة كاتب هيللينستى بما فيهم العلماء والفلاسفة ولو أننا فى أغلب الأحوال لا نعرف أكثر من الأسماء لأن معظم الأدب الهيللينستى قد فقد. فنحن لا نعرف سوى البقايا مع أن رمال مصر لا زالت تمدنا بالمزيد عن طريق الإكتشافات البردية.

كانت أثينا بعد فتوحات الإسكندر الأكبر قد تركت وشأنها إذ لم يعد بوسعها أن تلعب دورا قياديا فى عالم السياسة. وكان لهذا الضعف والوعى به أثر تدميرى على النشاط الإبداعى. وصفوة القول أن أثينا أصبحت فى العصر الهيللينستى مركزا بارزا فى التعليم لا الفنون والإبداع. وبينما كانت الفتوحات الجديدة تنشر الهيللينية فى كل أرجاء الدنيا فإن ذلك الإنتشار نفسه جاء على حساب الروح الهيللينية التى لم تعد صافية. كانت السنوات التى تلت موت الإسكندر وحتى فتح بلاد الإغريق على يد الرومان وتدمير كورنثة عام ١٤٦ فترة كساد وخمول بالنسبة لشعلة الإبداع الفنى. بيد أن مدارسًا فلسفية جديدة تأسست وإزدهرت كما وصلت الرياضيات إلى ذروة لم تصل إليها من قبل ووفرت العلوم الطبيعية إختراعات مفيدة. وفى العصر الهيللينستى



شكل ٣٢
عملة ذهبية سكت عليها صورة بطليموس الأول سوتير (المنقذ) إلى جوار زوجته بيرينيقى الأولى



شكل ٣٣
الوجه الآخر لنفس العملة حيث سكت صورة بطليموس الثانى فيلاد لفوس وزوجته (أخته) أرسينوى الثانية



شكل ٣٤
سرابيس الإله الذى إبتدعه البطالمة ليقربوا بين الديانة المصرية والعقائد الإغريقية فامتدت عبادته إلى معظم أرجاء البحر المتوسط

تدهور الإعتقاد فى الديانة الإغريقية التقليدية أى آلهة الأوليمبوس وذلك بفضل شيوع الشك الفلسفى، وإن كان الناس لا زالوا يقومون بالطقوس المعهودة ويقدمون القرابين فى المعابد. وفى ظل كل هذه الظروف السياسية والإجتماعية والحضارية والفكرية لم يكن هناك مجال لإزدهار الإبداع الأدبى ولا لتعميقه وإتساعه كما كان فى السابق. لقد فشل النثر السكندرى حتى فى مجاراة فتوحات الإسكندر الأكبر فلم يسجلها تسجيلا دقيقا. أما الشعر فقد عاش على الكمال والجمال الشكليين الموروثين وحقق بعض النجاح النسبى فى مجالات ضيقة النطاق.

٢ - المعركة الشعرية بين القديم والجديد

فى أيام الإسكندر الأكبر إنسحق الشعر أمام التحدى الصعب الذى يمثله التراث الشعرى القديم لكبار الشعراء الخالدين. فلا أحد يجرؤ على منافسة هوميروس أو بنداروس أو سوفوكليس على سبيل المثال، ولا فائدة ترجى من ذلك. وأشهر إسم لشاعر سمعنا به منذ موت يوريبيديس هو أنتيماخوس من كولوفون مؤلف « ليدى » (Lyde) وهى مجموعة قصائد شعرية قصيرة تدور حول موضوعات الحب ويتوجه بها مؤلفها إلى حبيبته. وقلد هذه الأشعار كل من أسكلبيادیس من ساموس (حوالى عام ٣٠٠) مخترع وزن الإسكلبياد المعروف وهيرميسيأناكس من كولوفون (حوالى عام ٢٩٠) الذى أحصى مشاهير العشاق فى قصيدته. وقلدها كذلك فيليتاس من كوس (حوالى عام ٣٠٠) الذى كانت إليجياته لزوجته بيطيس (Bittis) ذات شهرة وشعبية لدى أهل العصر الأوغسطى فى روما. كان فيليتاس هذا مربى بطليموس الثانى ومؤلف أول معجم إغريقى، وعايش حلقة من العلماء والشعراء تحلقت حوله ومن بينهم زينودوتوس وهيروداس وكاليماخوس وثيوكريتوس. وكان لأشعار الحب هذه تأثير بارز فيما بعد على بروبرتيوس الشاعر الرومانى. ذلك أن مستقبل هذه الأشعار إتخذ شكل الإبجرامة وكان أسكلبيادیس هو سيدها بلا منازع.

بيد أنه كان هناك من لا يزال يكتب تراجيديات لتعرض على المسرح لأن المهرجانات العامة تتطلب ذلك. وإكتسب سبعة شعراء تراجيديون من الشهرة المؤقتة فى أوائل القرن الثالث ما جعلهم يكتسبون لقب « البليادیس » (Pleiades) أى « النجوم السبعة »[١٨]. ومع ذلك فإن الشاعر الوحيد الذى يستحق الذكر منهم هو ليكوفرون الذى ذهب إلى حد تقليد فرونيخوس وأيسخولوس أى كتابة تراجيديات من الموضوعات التاريخية المعاصرة. وله مونولوج درامى (١٤٧٤ بيتًا) يحمل عنوان « كاسندرا » (أو ألكساندرا) وهو من أكبر القصائد الإغريقية غموضًا. وكتب مسرحية

أخرى عن أستاذه وصديقه «مينيديموس» بقيت لنا منها بعض الفقرات التى تصف ولائم هذا الأستاذ المفعمة بالحكم والدروس لا الخمر والكئوس[١٩].

وسبق أن رأينا إزدهار الكوميديا طوال القرن الثالث مع أن موت فيليمون عام ٢٦٢ كان بمثابة النذير بموت هذا الفن. على أية حال نعرف أسماء حوالى سبعين من مؤلفى الكوميديا الحديثة. وكانت هذه الكوميديا ملتصقة بأثينا وحياتها حتى أن التفكير فى نقلها إلى الإسكندرية كان أمرًا عسيرًا ولا يعود إلا بالفشل. جاء موت فيليمون مع إنهيار الأهمية السياسية لأثينا. وكان أعظم كاتب للكوميديا الحديثة هو كما نعرف مناندروس.

وفيما عدا الكوميديا فإن حركة إحياء الشعر لم تزدهر سوى فى الإسكندرية إبان القرن الثالث. وكان الهدف هو الحفاظ على هذا الفن من الضياع ولم يأمل أحد فى منافسة القدامى. ومن ثم حرص الشعراء على ربط فنهم بما يفكر فيه الناس وبما يمارسونه فى حياتهم اليومية. ولقد إتخذ ذلك عدة أشكال منها الشعر التعليمى والقصائد الرعوية الصغيرة، والإبجرامات، والملاحم رومانسية الطابع. ومن الغريب أن الشعر التعليمى لم يفد من إزدهار العلوم فى الإسكندرية فرائده الأول أراتوس (٣١٥ - ٢٤٥ تقريبًا) من سولى صديق أنتيجونوس جوناتاس أمضى عمره متنقلاً بين أثينا وبيلا، ونظم أناشيد ملح بمناسبة زواج جوناتاس عام ٢٧٦. أما قصيدته التعليمية «الظواهر» فهى نظم سداسى لقائمة يودوكسوس الفلكية القديمة. وشاعت هذه القصيدة «الظواهر» بين الناس ولاقت قبولهم وثناءهم وعاشت بعد عصرها لأنها مارست تأثيرًا على «زراعيات» فرجيليوس، بل إستمر تأثيرها فى الشعر حتى العصور الوسطى مما أدهش النقاد. وعزى بعضهم مثل هذا التأثير الضخم لقصيدة جافة إلى رغبة الناس فى الحصول على المعارف المنقولة لهم فى شكل ميسور. وقال آخرون إن الناس رحبوا بهذه المعالجة المباشرة للأمور مما أراحهم من متاهات المجاز الشعرى. ومن الممكن إضافة تعليل ثالث لشعبية هذه القصيدة ويتمثل فى أنها تصور المبدأ الرواقى عن «العناية الإلهية» المتجسدة فى ما تقدمه الأفلاك والنجوم للبحارة والمزارعين من منافع.

هكذا ضرب أراتوس المثل الذى يحتذى فى العصر السكندرى فسار على دربه

نيكاندروس من كولوفون (ما بين القرن الثانى والثالث) الذى ألف دراسة علمية عن السموم وأدويتها المضادة. ولقد ترجمت هذه الدراسة فيما بعد إلى اللاتينية مع أعمال أخرى عن الزراعة وتربية النحل، وهى الأعمال التى قرأها وأفاد منها كل من فرجيليوس وأوفيديوس وهذا أمر ظاهر فى قصيدة الأخير «التناسخات». وكتب شعراء سكندريون آخرون قصائد فى الفلك والجغرافيا وصيد السمك وهى قصائد صلتها بالشعر لا تتعدى الشكل. أما المنظومة الشعرية التاريخية التى تحمل عنوان «كاساندرا» أو «ألكساندرا» والتى سبق أن أشرنا إلى نسبتها إلى ليكوفرون فإن بعض العلماء يشككون فى ذلك على أساس أنها تعود إلى فترة ما بعد هزيمة فيليب الخامس ملك مقدونيا على يد كوينتوس فلامينيوس قائد روما المظفر فى معركة كينوس كيفالاى عام ١٩٧. ولعل سر بقاء هذا العمل يكمن فى غموض أسلوبه الذى لفت أنظار اللغويين، بالإضافة إلى صغر حجمه ومعالجته موضوعًا ضخمًا هو الصراع بين أوروبا وآسيا من أيام طروادة إلى روما.

وعندما يحس الشعراء بالإنسحاق تحت أية ظروف يبحثون فى الغالب عن متنفس جديد فى التفلسف وهكذا نجد كليانثيس (٣٣١ - ٢٥٢) إبان العصر الهيللينستى يقود التيار الرواقى فى الشعر. وكانت الأفكار الصارمة لمؤسسى المدرسة الرواقية قد إمتزجت بشعور شعبى فياض أقرب ما يكون إلى الحمية الدينية. وهذا الشعور هو ما ينعكس فى شعر كليانثيس الذى يعتقد بأن الكون كائن حى، لأن إلهاً ما يكمن فيه ويعد بمثابة روحه. فالشمس تتمركز فى هذا الكون كما يتمركز القلب فى الجسد الإنسانى. ومن هذا المنطلق نظم كليانثيس نشيده الذى يخاطب به هذا الإله الكونى مستخدمًا الوزن السداسى الملحمى. ومحتوى هذا النشيد وروحه العامة هيللينستيان وأصيلان أى يعبران عن المؤلف وعصره وجاء فيه هذا الخطاب للإله :

«هكذا سوف أثنى عليك متغنيًا بقدرتك
التى بها تحكم قبة السماء كلها
وتسلس القياد لك فى رحلتها الدائرية حول الأرض
عن طيب خاطر ورضوخ كامل. ففى يديك اللتين لا تقهران

تمسك بوسيلة جبارة، إنها صاعقة السماء العتيدة .
ذات الحد المزدوج وذات النار التى لا يخمد أوارها
فهى فيض الحياة الذى تنبض به كل المخلوقات
تسير فى دروبك... بها تحكم... وبها تتوهج
الكلمة الموجودة فى كل مكان والمتحركة فى كل مخلوق
تختلط بالشمس وتتحد مع النجوم[٢٠] ».

ومع أنه من الواضح أن كليانثيس يخاطب زيوس رب الصاعقة وكبير الآلهة إلا أن الصورة الكلية لهذا الإله كما نراها فى هذه الأبيات تختلف تمامًا عن المفهوم الإغريقى الدينى لزيوس، كما نعرفه من نصوص الفترة الكلاسيكية وما قبلها. ففى الأبيات المقتطفة من كليانثيس نرى قدرة كبيرة على الخيال الإبداعى الذى وضع رؤية شمولية فى كلمات فخمة وسلسلة. بيد أن كليانثيس لا يسلك نفس سلوك الشعراء القدامى، أى لا يعامل إلهه معاملة الصداقة والمحبة القلبية ولكنه يحس بوجوده الطاغى ويخشى سيطرته المهيمنة على الكون ويخشع لسطوته النارية. وإذا كان كليانثيس هكذا يذكرنا بكسينوفانيس الذى عبر عن إعتقاده فى إله واحد، فإن الشاعر الهيللينستى من ناحية أخرى يبشر بما ستنادى به الأفلاطونية الجديدة فيما بعد، والتى جمعت بين وضوح المنطق وغموض عبادات الأسرار فى محاولتها لتفسير طبيعة هذا الكون ونظام العمل فيه. ويبرز عنصر النار فى هذه الأبيات كإنعكاس لظهور المدارس الفلسفية ولا سيما الرواقية وبحثها عن أسرار الكون.

وبينما كان كليانثيس يحلق بأشعاره فى أسرار الزمان والمكان تجول شعراء آخرون فى الطرقات الأرضية الضيقة، ووجهوا جل إهتمامهم وحماسهم لأمور أكثر تواضعًا إن لم تكن تافهة. ها هى الشاعرة إرينا، التى عاشت فى جزيرة تيلوس بأقصى الجنوب الشرقى للبحر الإيجى إبان نهاية القرن الرابع والتى ماتت فى سن التاسعة عشر، تنظم قصيدة بعنوان « النول » ويبدو أنها تتحدث فيها عن حرفتها كإمرأة صغيرة لم تتزوج بعد ولو أن القصيدة فى المقام الأول تعد رثاء لصديقتها باوكيس Baukis التى فيما يبدو قد ماتت فى سن مبكرة أيضًا. لقد أظهر الكثيرون من القدامى إعجابهم بهذه القصيدة ووصلتنا شذرة بردية من رمال مصر تشى بأن هذه القصيدة جديرة

فعلاً بالإعجاب الذى نالته. ففيها تتذكر إرينا كيف كانت تلعب مع صديقة الطفولة لعبة صبيانية (Turtle-Tortle) وكيف كانتا تتعلقان بالدمى الصغيرة فتأخذان دور الأم ثم يفزعهما شبح يقال له مورمو Mormo، له أذنان طويلتان وأربعة أقدام ولكنه يظل يغير ويبدل فى شكله لتخويفهما. تتذكر إرينا فى قصيدتها كل ذلك، وفى مقابله تضع صورة أخرى لحياة المرأة بعد الزواج فتقول مخاطبة صديقتها:

«وبعد أن تزوجت نسيت كل ذلك
ونسيت كل ما قالته لك أمكِ فى أيام الطفولة البريئة
عزيزتى باوكيس لقد أصابت أفروديتى قلبك بالنسيان»[٢١]

لم تك إرينا سوى فتاة بسيطة، بيد أن قصيدتها المفعمة بالحنين لأيام الطفولة والإحساس الدفين بالخسارة المتزايدة بمرور الزمن قد ترك أثرًا عميقًا على شعراء آخرين محترفين، بلغ بهم الحماس أن كتبوا لهذه القصيدة أبياتًا إستهلالية وتعلموا منها الكثير عن شاعرية الحياة البسيطة. لقد كانت إرينا إذن رائدة فى فن شعرى سيكون له تاريخ طويل، ونعنى ذلك الشعر الذى يتناول الأمور الصغيرة. ومن نافلة القول إن الوزن السداسى المستخدم فى أبيات إرينا قد أثبت مرة أخرى صلاحيته للقيام بوظائف جديدة دائمًا ودون عناء. وإذا كانت الأوزان الغنائية الأكثر تعقيدًا وتطورًا فى متناول شعراء العصر الهيللينستى، إلا أن الوزن السداسى الملحمى كان لا يزال يقف على أهبة الاستعداد للقيام بأية مهمة يكلف بها. ولعل القدامى كانوا محقين ولم يغالوا كثيرًا عندما قرنوا بين إسمى إرينا وسافو.

كان العصر السكندرى يمثل فترة ما بعد الذروة، فهو لا يستطيع منافسة الفترة الذهبية السابقة عليه. وإن كان ذلك لا يعنى أنه لم تتح له الفرصة للتدليل على أنه يملك القدرة على إنتاج أدب متميز كنتاج أصيل خاص به. تطلبت بعض المناسبات العامة فى العصر البطلمى وجود أغانى جماعية على الطراز التقليدى القديم، بيد أن هذا الأنموذج القديم نفسه كان قد عفى عليه الزمن بحيث أصبح من المتعذر إحياؤه. ومن ثم حاول الشعراء الجمع بين سلفية التراث القديم الذى يحترمونه من جهة، ومستحدثات العصر أو متطلبات الدوائر المثقفة من جهة أخرى. وكانت هذه معادلة صعبة، فمع أنه توجد عدة طرق للجمع بين هذين الجانبين

المتعارضين، إلا أن الآراء تباينت حول الطريقة الواجب إتباعها. وكان هذا هو أساس المعركة الأدبية بين أبوللونيوس وكاليماخوس.

آمن أبوللونيوس الرودسى (القرن الثالث) بالملحمة الطويلة التى ينبغى أن تستهدف مواصلة التراث الملحمى. وإن كان من المحال أن تستخدم نفس اللغة القديمة، لا لأنها لم تعد صالحة للاستعمال، بل لأن المجتمع يتوقع دائما سماع أو قراءة المفردات التى يتعامل بها فى حياته اليومية كما أنه أيضا يتوقع التجديد بإستمرار. أما كاليماخوس القورينى (حوالى ٣١٠ - ٢٤٥) فقد كفر بالقصائد الطويلة، قائلا بأن «الكتاب الكبير شر مستطير» (شذرة ٤٦٥). وهاجم أبوللونيوس بشدة إلى حد أن الأخير إضطر للهجرة إلى رودس ليداوى جراحه المثخنة. وقد يكون هجوم كاليماخوس هذا بدافع شخصى، بيد أنه مما لا شك فيه أن القصيدة الطويلة لم تكن مطلوبة ولا مرغوبة إبان العصر الهيللينستى. فهى لم تشد إنتباه أحد سوى المتشبثين بتلابيب التراث القديم أى السلفيين. القصيدة الطويلة برأى كاليماخوس تبدو كالعربة الضخمة ثقيلة الوزن، تسير ببطء شديد على طريق عام وسريع. أما كاليماخوس نفسه فيفضل الطرق الجانبية الصغيرة. ويشبه كاليماخوس الشاعر الملحمى المغرم بالمطولات بالحمار الذى ينهق، أما هو نفسه فيتغنى بقصائد قصيرة يبدو فيها صوته كزقزقة العصافير. إنه يسعى إلى تحقيق التأثير المركز والإبهار المفاجئ. ومع أن شعره مكثف الثراء، إلا أنه ليس ثقيلا ولا متسكعا. يشبه كاليماخوس القصيدة الطويلة بالنهر الأشورى الذى قد يكون جارفا فياضا فى إنسيابه، إلا أنه يجرف معه كل القاذورات والفضلات من روث وخلافه.

يقول (النشيد الثانى ١٠٨ - ١١٢):

«كم هو جارف تيار النهر الأشورى (الفرات)
ولكنه يجرف معه قاذورات الأرض ويخلط بمائه النفايات. أما النحل فلا يقدم إلى ديميتر ماءً عاديًا مما هو شائع بل يفرز سائلاً نقيًا. وعذبًا فى جدول صغير رائق إنه الخلاصة وذؤابة مياه الأرض»

لقد أصاب كاليماخوس كبد الحقيقة عندما قال إن القصيدة القصيرة والسريعة هى ما يناسب العصر من شعر، ذلك أنها تهدف إلى إحداث تأثيرات أقل طموحا

من ملاحم القدامى العتيقة. كما أنها تنسجم تماما مع ذوق علماء وفقهاء العصر الهيللينستى مرهفى الحس إلى أقصى حد. وجدير بالذكر أن مبدأ كاليماخوس عن ربة الشعر الرقيقة (Mousa leptalee) قد قبل به فرجيليوس فى مطلع حياته وطبقه كل من بروبرتيوس وهوراتيوس.

وجد الشعر السكندرى شكله المميز فى الإيديليون (eidyllion) وهو إسم يعنى صورة صغيرة متكاملة فى حد ذاتها. ويمكن أن تتخذ قصيدة الإيديليون عدة صور ومسارات وقصد بها أن تنشد أحيانا. وسيد هذا النوع من الشعر بل وأكثر شعراء الإسكندرية تجسيدا لروح العصر وتكثيفا لخصائص أدبه هو كاليماخوس، الذى كان فى نفس الوقت أحد رجال البلاط البطلمى. كان عالما فقيها تتلمذ على فيليتاس بعض الوقت. جعل من الوزن الإليجى أداة شعرية رائجة. ومن أعماله وصلتنا بعض الأناشيد وأجزاء من قصيدة «خصلة شعر بيرنيق» التى ترجمها إلى اللاتينية شاعر روما عذب الغناء كاتوللوس. ووصلتنا أيضا بعض أجزاء من مليحمة كاليماخوس «هيكالى» وبقايا من قصيدة عن موت أرسينوى وشذرات من أهم قصائده جميعا أى «الأسباب» التى تتناول مختلف العادات والعبادات. ولولا عذوبة إبجراماته لقلنا أنه ليس شاعرا موهوبا بل مجرد رجل مثقف ينظم الشعر. فهو معنى بصقل أشعاره إلى أقصى حد، ويتجنب الإفراط فى العاطفة أو النزعة الخطابية. بلغ من شدة عنايته وكثير تخوفه أن سماه أحد النقاد المتأخرين «الذى لا يخطئ» وهو حكم فيه من الإدانة ما يفوق الإشادة بشاعريته. يتعامل كاليماخوس مع أساطير ميتة حتى بالنسبة لأهل عصره، مجهولة حتى لدى بعض المثقفين فى أيامه. ومن النادر أن تجد فى قصائده بيتا ينضح بالمشاعر الإنسانية الدفاقة، أو يزيد من توترنا ودقات النبض فى قلوبنا. قصيدته إذن شكل آية فى النسق والجمال، ولكنه خال من مضمون مؤثر أو حيوية دافئة. لقد وصل كاليماخوس من حيث الجمال الشكلى إلى مستوى صار يمثل تحديا لمن تلاه من الشعراء، حتى أن كاتوللوس الرومانى كان يرنو إلى تقليده. بيد أن شاعر الإسكندرية من حيث المضمون لا يرقى إلى مستوى الشعلة المتوهجة والمتمثلة فى قول الشاعر اللاتينى «أكرهك وأحبك» (odi et amo). ناهيك عن ما يمكن أن نقوله لو قارنا بين كاليماخوس وأسلافه الإغريق أمثال سافو والكايوس وغيرهما.

بيد أن إبجرامات كاليماخوس تتميز من بين أشعاره جميعا بعمق الإحساس، حتى أن أبياته الرائعة فى رثاء صديقه هيراكليتوس الهاليكارناسى إكتسبت شهرة واسعة من خلال معارضة كورى جونسون (١٨٢٣ - ١٨٩٢م) لها فى قصيدته « إيونيكا » (Ionica) عام ١٨٥٨. تمس شغاف القلب أبيات كاليماخوس التى يتحدث فيها عن رجل كان يزمع الزواج من أسرة أرستقراطية أعلى من مستواه، ولم يمنعه من ذلك فى اللحظات الأخيرة سوى صيحات أطفال يلعبون فى الطرقات، إذ قال أحدهم لصاحبه « لا تتخطى حدودك ». إنه ملمح مميز لهذا العصر ونعنى إنتشار الإبجرامة وإقدام الشعراء بلا تردد على الإفصاح عن مكنونات النفس بصراحة تامة لم يسبق للشعر عهد بها من قبل. إزدهرت الإبجرامة فى الإسكندرية لأنها قصيدة إليجية قصيرة تتحدث عن موضوعات لا تستوجب أية معالجة واسعة، ولا تتطلب الدخول فى التفاصيل، وإنما تستلزم رؤية واضحة وتشمل لحظة شعورية مكثفة تكثيفا مركزا. كانت الإبجرامة الإليجية فى الأصل تستخدم كنقش يوضع فوق القبر، أو كإهداء فى المعابد. ولكنها فى صورتها المكثفة قد حققت نتائج باهرة وشدت الإنتباه إليها حتى قبل إزدهار الأدب السكندرى. بيد أن أفلاطون فى شبابه كان قد أخذ زمام المبادرة فكتب قصائد إليجية قصيرة عن الحب، ولوحظ أن الحب فى هذه القصائد منسوب إلى الجيل الأقدم الذي يتحدث عنه أفلاطون فى محاوراته[٢٢]. ولم يقتصر الأمر على الحب بل إن أنيتى (Anyte) من تيجيا التى إزدهرت حوال عام ٣٠٠ تنظم قصيدة إليجية عن ماعز ربطه الخدم بالحبال وجروه حول المعبد. وتقف أخرى عند راع يقدم الهدايا والقرابين إلى الإله بان وعرائس الطبيعة لأنهن زودنه بالماء. وفى نفس الفترة تقريبا يتحدث شاعر يدعى أدايوس (Addaeus) عن ثور عجوز يعتقه صاحبه من نير المحراث ويطلق سراحه لكى يرعى فى البرارى ويلتقط العشب الأخضر. ومن ناحية أخرى يلاحظ وجود علاقة وثيقة بين الإبجرامة الهيللينستية والكوميديا الأتيكية الحديثة ولا سيما فيما يتصل بموضوع الحب، وهى علاقة ستجد لها صدى فى الصلة الواضحة بين الكوميديا الرومانية والإبجرامة اللاتينية. وهذا أمر علينا أن نربطه بتأثير شاعر الإبجرامة السكندرية كاليماخوس فى كل من بروبرتيوس وتيبوللوس وأوفيديوس.

وكان من الطبيعى أن يتجنب أبوللونيوس الرودسى نظم الإبجرامات، فهى

لا تتناسب مع رؤيته للشعر (وإن نسبت إليه إحدى الإبجرامات). أما كاليماخوس فقد برع في نظمها وإستطاع بها أن يحرك المشاعر، ولا سيا عندما يقول عن صديقه المتوفى هيراكليتوس «لا زالت طيور العندليب الخاصة به حية»، ويتحدث عن أب دفن إبنه ذا الإثني عشر ربيعا فيقول أنه فى الواقع دفن «أمله الكبير» فى الحياة. فى حين يستخدم ثيوكريتوس الإبجرامة كملحق يوجز فيه قصائده الرعوية، أو كصورة مصغرة للحياة الريفية التى يصفها ونظم قبريات لبعض الشعراء أيضا. بيد أن أفضل إبجراماته هى تلك التى تتناول أمورا محض شخصية، كتلك القبرية التى نظمها عن صديقه إيوسثنيس عالم الفراسة فقال عنه «ماهر فى قراءة معالم الشخصية من نظرة واحدة فى العينين» (إبجرامة رقم ١١). صفوة القول إن الإبجرامة تصف مواقف ولحظات شعورية كان من الممكن أن تفقد قوة تأثيرها لو إمتد التعبير عنها إلى أبيات كثيرة فى قصيدة طويلة. وجدير بالذكر أن الإبجرامة إزدهرت من ليونيداس وأسكلبياديس فى الفترة المبكرة، إلى المجموعة السورية أى أنتيباتير من صيدا وميلياجروس وفيلوديموس من جادار. ولقد عاش هؤلاء الشعراء إبان القرن الأول. وفى الحقيقة فإن الإبجرامة بقيت حية حتى بعد أن ماتت كل أشكال الشعر الإغريقى الأخرى، فلم تتلاشى إلا مع تلاشى اللغة الإغريقية القديمة ذاتها. فلقد عاشت ما يزيد على الثمانية قرون. وتذكرنا قصائد ملياجروس عن الحب فى رشاقتها ورقتها بالزهور التى كان هو نفسه مغرما بها. ولقد نظم لأحد أصدقائه ما كان يعتقد بأنه أول «أنثولوجيا» («مختارات» أو على وجه التحديد «من كل بستان زهرة» كما تعنى الكلمة Anthologia حرفيا). بيد أنه تم مؤخرا العثور فى رمال مصر على برديات تحوى مختارات شعرية أقدم. أما فيلوديموس فتعكس إبجراماته السخاء الحسى المميز لهذه المدينة السورية التى جاء منها.

تبرم كاليماخوس بأبوللونيوس وإشتد فى الهجوم عليه مع أنه قاسمه بعض العيوب. فالإشارات الثقافية المتقعرة فى أشعاره أكثر غزارة من إشارات أبوللونيوس. لقد تفاخر علماء الإسكندرية وفقهاؤها بالنجاح فى فك طلاسم مثل هذه الإشارات الملغزة والتى لا تضيف شيئا للشعر، بل تأخذ منه قوة التأثير وتسلبه دفء التدفق. يذهب كاليماخوس أبعد من أبوللونيوس فى شغفه بإستعراض معلوماته وتوصيل دقائق الحقائق العلمية. فقصيدته «الأسباب» تتناول تفاصيل التاريخ المحلى والأسطورى

وتعالج أصول المدن الصقلية. وفى «الإيامبيات» يتحدث طويلا عن التاريخ المبكر لشجرة الزيتون ومكانتها فى الطقوس الدينية. إنه قارئ نهم يترجم قراءاته شعرًا، ويحاول أن يوطد علاقة التواصل مع الماضى لا/بتقليد الشعراء القدامى وإنما بدراستهم والتقرب إليهم. ومع وجود تشابه ما بين قصائده وأشعار القدامى أحيانًا، فإن هدفه الرئيسى يظل دائما التجديد فى الأسلوب والمجاز بصفة خاصة. وكانت محصلة محاولته هذه مفيدة ومجدية على الصعيد الثقافى، أما من الجانب الإبداعى والجمال والشعرى فإن الكسب الذى حققه كاليماخوس كان أقل من أن نحس به. ذلك أن الشعراء القدامى عندما تعاملوا مع أساطير سحيقة القدم نجحوا فى مواءمتها لمتطلبات عصرهم، بل إستطاعوا أن يعبروا بواسطتها عن أحلام وآلام هذا العصر وعن ذواتهم هم أنفسهم أحيانا. أما كاليماخوس فيعشق الأساطير القديمة لا لشىء إلا لأنها عتيقة وغريبة. ومن هذه الزاوية يمكن أن نضع أيدينا على فارق رئيسى بينه وبين أبوللونيوس الذى ينظم ملحمة على شاكلة القدامى. وتقوم هذه الملحمة على موضوع قديم تدور أحداثه فى أماكن بعيدة ومجهولة أى حول كولخيس على ساحل البحر الأسود. وكل ذلك يوفر التبرير الكافى للإستغراق فى الأساطير القديمة. أما كاليماخوس فلم يتوافر له مثل هذا التبرير، ومع ذلك فهو يتميز على غريمه أبوللونيوس بالهيمنة على مادته إلى درجة أنه لا يهدر وقتا طويلا فى معالجة موضوع واحد مهما كانت قيمته.

يريد كاليماخوس أن يقول الكثير فى أقل حيز ممكن وفى كلمات قصيرة وقليلة بل ومختارة بعناية وغير متوقعة. وعندما ينتهى هكذا سريعًا من معالجة أحد الموضوعات ينتقل على الفور إلى موضوع آخر. إنه يضع فى إعتباره جمهور الإسكندرية المثقف والمرهف، والذى بفضل حصافته لا يحتاج إلى أكثر من إشارة وتضايقه كثيرًا التفاصيل. ويفضل كاليماخوس أن يتجنب كل ما هو مألوف معروف ويميل إلى أن يقول مالا يمكن أن يقوله غيره. ففى إحدى [٢٣] إبجراماتة يدين «كل ما هو عام وشائع» (panta ta demosia). وإن كان قد دار جدل عنيف بين العلماء والفقهاء حول معنى هذه العبارة، وهل هو يتصل بموضوع الحب والجنس أو الفن والأدب أو المجالين معا. فالنبع العام الذى يتجنب كاليماخوس أن ينهل منه قد يعنى الشعر

المبتذل، وقد يرمز كذلك إلى المرأة المبتذلة. ومن الواضح على أية حال أنه فى هذه الإبجرامة يدين الملحمة والكوميديا (والدراما بصفة عامة)، على أساس أنها فنون مبتذلة ومستهلكة لم تعد صالحة للإستعمال. ولقد تدعم موقفه النقدى من الدراما فى إبجرامة رقم ٥٩ و٤٨ حيث قال إن أحسن وسيلة لكى تفقد رفاقك أن تكتب دراما! . وفى إبجرامة رقم ٢٨ يدين بصفة خاصة ترديد تلاميذ المدارس للمقطوعات التراجيدية الشائعة والمملة. والنقيصة الرئيسية التى يركز عليها فى مثل هذه المقطوعات هى الطنطنة الجوفاء.

وعلى أية حال فإن موقف كاليماخوس النقدى من الدراما يثير الكثير من التساؤلات المحيرة. ذلك أننا لو أخذنا بما جاء فى موسوعة سودا (سويداس) فإنه ينسب إليه نظم بعض المسرحيات الساتيرية والتراجيدية والكوميدية. ويفترض فى هذه الحالة أنها كانت مجرد محاولات تجريبية شرع كاليماخوس فيها فى بداية حياته الأدبية ثم عدل عنها فيما بعد. ومجمل القول إن كاليماخوس يعد شاعرًا مجددًا وأصيلا، ومن ناحية الأسلوب كان دؤوبا فى ممارسة التجريب. ومع أنه يتعامل مع أوزان تقليدية من الموروث الشعرى، إلا أنه يعطيها توازنا جديدًا وإيقاعًا مستحدثا عن طريق إعادة الترتيب والتنسيق فى المفردات والوقفات وما إلى ذلك. وهو فى هذا المضمار يتفوق على غريمه أبوللونيوس تفوقا ملحوظا مما جعله يشعر بالأفضلية والأولوية ودفعه بالتالى إلى التشدد والتشبث بموقفه.

وأطول أشعار كاليماخوس التى بقيت لنا هى الأناشيد الستة التى نظمت لتكريم بعض الآلهة. ونظمت خمسة من هذه الأناشيد فى الوزن السداسى، وفيما عدا ذلك لا تشترك فى شئ مع الأناشيد الهومرية. فهى أناشيد لا تتقرب بالضراعة إلى هذا الإله أو ذاك، بل تهدف إلى تسليط الضوء عليه من عدة جوانب. ومع ذلك وبعد تركيبية معقدة تتركنا فى الظلام فيما يتصل بحقيقة عقيدة كاليماخوس نفسه. للوهلة الأولى يبدو لنا أنه يدخل فى قلب الموضوع عندما يقول إن معبد أبوللون يهتز خشية وخشوعا عندما يقترب منه الإله، ولكنه لا يتقدم - أى الشاعر - أكثر من ذلك قيد أنملة. وهو يربط زيوس وأبوللون بالأخلاقيات والنظام، ويربط ديميتر بالمحاصيل والغلال، بيد أن مثل هذا الربط لا يعنى الشيء الكثير. ذلك أن كاليماخوس ينظر

للآلهة والمعابد نظرة الأديب المبدع، لا بعيون العابد المتبتل ولا بقلب الخاشع المتدين. إن أهم ما يشغله هو إلتقاط القصص الطريفة التى تدور حولهم والتى بوسعه أن يضيف إليها هو ما يتناسب معها من زخرف سردى إبداعى. فلا غرو إذن أن يقضى كاليماخوس معظم وقته وأشعاره فى الحديث عن موضوعات مثل طفولة زيوس ومولد التوأم أبوللون وأرتميس فى ديلوس، وزيارة الأخير لكهوف الكيكلوبيس وما إلى ذلك مما لم يتطرق إليه الشعراء القدامى إلا لماما. وكلما كان الموضوع غريبا تألقت شاعرية كاليماخوس الفريدة من نوعها فى سبيل الحصول على أكبر قدر ممكن من التأثير غير المتوقع. ويمكن أن نضرب مثلا على هذا الأسلوب بما يحدث فى نشيد كاليماخوس «إلى ديميتر» حيث يقحم فيه قصة إريسيختون العجيبة. إذ أسقط هذا الصبى شجرة الحور فى بستان هذه الإلهة مستخفا بها وبقداستها. فعاقبته عقابا شديدًا وحكمت عليه حكما قاسيا، أى أن لا تشبع شهيته للأكل قط. فمهما أكل هذا الصبى لا يشبع جوعه بل يزداد نحولا وهزالا على الدوام. يحاول أهل البيت جميعا إشباع هذا الصبى الجائع دوما وتذهب جهودهم عبثا فيتحسر الأب الذى يرى بيته ينهار قطعة فقطعة إذ إلتهم إبنه كل الأغنام والقطعان. ومن هذه القصيدة نترجم الأبيات التالية (١٠٧ - ١١٥):

«(لهذا الصبى) تخلت العربات الكبيرة عن بغالها بعد أن كان الثور السمين
الذى كانت تحتفظ به الربة هيستيا لنفسها قد إختنق
وراحت جميع الخيول، خيول السباق وخيول الحرب كذلك.
وفى النهاية راح القط (؟) الذى إرتعدت المخلوقات الصغيرة لرؤيته.
والآن بينما كان منزل تريوباس قادرًا على تزويده بالطعام
فإن جدرانه فقط هى التى خبرت هذا الوباء من الداخل.
فلما عجز المنزل ونضب معينه لم يجد الصبى سوى العظام الجافة ليقرضها.
وجلس إبن الملك فى مفترق الطرق متسولا
يفتش عن الفتات وما تبقى من الفضلات لدى مساعدى الطهاة وغاسلى الصحون!»

يتخذ ميل كاليماخوس إلى كل ما هو عجيب وغريب عدة أشكال فهو أحيانا يكتفى باللعب على تنويعات موضوع مطروق من قبل فيربطه بالحياة العامة. حدث ذلك فى نشيده «إلى أرتميس» حيث يجعل هذه الربة وصويحباتها من العذارى يزرن أفران هيفايستوس الواقعة فى سترومبولى. وهنا يقول لنا كاليماخوس كيف أن فحيح النيران والضجيج المنبعث من الأفران قد جعل جزيرتى صقلية وكورسيكا تبكيان بصوت مسموع. وهكذا تأخذ الأحداث أفقا واسعا قد يبعث على الرهبة مع أن الكيكلوبيس يرفعون مطارقهم ويدقونها فى إيقاع منظم ومنغم. وفجأة ودون سابق إنذار يقطع كاليماخوس هذا السياق ويحول مسار قصيدته فى إتجاه آخر. فيقول لنا إن أى طفل من نسل الآلهة يعصى والديه أحدهما أو كلاهما يدفع أمه إلى إستدعاء الكيكلوبيس أو هرميس بقصد تخويفه، مما يجعل الطفل يضع يديه فوق عينيه من الذعر وهو يجرى ليرتمى فى حجر أمه. فالآلهة تلعب هنا دور «البعبع» للأطفال! والمهم أن هذا التحول فى نغمة القصيدة على نحو مفاجئ أمر فيه غرابة جذابة. وبنفس الطريقة يصمت كاليماخوس فجأة لأنه لا يريد لقصيدته أن تطول أكثر من ذلك. وهكذا فإننا ونحن نقرأ قصائد هذا الشاعر نحس بأننا نتعامل مع ساحر لا نستطيع التنبؤ بحركته القادمة.

فى قصيدة «حمام باللاس» يحكى لنا كاليماخوس كيف أن الربة أثينة وإحدى صديقاتها كانتا تستحمان فى نبع على جبل الهيليكون وقت الظهيرة حيث الهدوء تام والسكون مخيم على كل شيء. وكان الشاب الصغير تيريسياس قد إستبد به العطش فى أثناء رحلة صيد له قرب هذا المكان. جاء النبع يطلب ماءاً ووقع بصره على الربة وهى تستحم عارية مما أثار غضبها فسألته فى حنق شديد «مَنْ مِن الآلهة إستطاع أن يقودك إلى هنا؟ ألن يستطيع أيضا أن يأخذ نور عينيك؟». وعلى الفور غطت ليلة أبدية ظلماء عينى تيريسياس التعس فوقف صامتا بلا حراك، بل إرتعدت ركبتاه من الألم وأصابه الشلل. ووصف لنا كاليماخوس كل ذلك فى إيجاز بليغ له تأثير درامى فعال. لقد حكى لنا هكذا أسطورة عمى تيريسياس العراف.

ومن العجيب أن معاصر كاليماخوس الأصغر أى إيوفوريون من خالكيس كان صاحب تأثير أكبر منه على الأجيال التالية. مع أن ما بقى لنا من هذا الشاعر

الصغير يظهر أنه لم يعدو كونه مقلدا لكاليماخوس نفسه. لقد عاش إيوفوريون فى بلاط حاكم يوبويا وكورنثة حوالى منتصف القرن الثالث، ثم أصبح أمين مكتبة أنطاكية، ولعب شعره دورا ملموسا فى العصر الأوغسطى بروما بل ترك بصماته على فرجيليوس نفسه. صفوة القول إن كاليماخوس رغم زعمه بأنه أحضر للآلهة نهرا من الشعر صافيا نقيا فإنه فى الحقيقة كان مليئا بالشوائب التى عابها على أبوللونيوس حتى أن بعض مقلديه قد تفوقوا عليه أحيانا.

وزغم ما سبق أن ذكرنا عن المعركة الأدبية بين كاليماخوس وأبوللونيوس، فإن أسباب وتفاصيل هذه المعركة لا تزال من الأمور الغامضة فى تاريخ الأدب السكندرى. بيد أنه من الواضح الذى لا يحتاج إلى كثير تبيان أن ملحمة أبوللونيوس «الأرجونوتيكا» أو «رحلة السفينة أرجو» تعد إعتراضا صارخا على ماتنادى به كاليماخوس، وثورة على مبادئه الأدبية ولا سيا قوله إن الكتاب الكبير شر مستطير. وجدير بالذكر هنا أن كاليماخوس وإراتوسثينيس - خليفة أبوللونيوس - كانا من قورينى فى ليبيا. يضاف إلى ذلك أن بطليموس الثالث تزوج أميرة قورينية، وقد يشى كل ذلك بوجود خلفية سياسية للمعركة الشعرية بين كاليماخوس القورينى وأبوللونيوس الرودسى، ونعنى الصراع الخفى بين قورينى والإسكندرية. وعلى أية حال تقف «الأرجونوتيكا» بمفردها وسط الأعمال الأدبية السكندرية كملحمة طويلة على الطراز القديم، وهى تعد بصفة عامة إبداعا شعريا فاشلا لرجل مثقف. فأبوللونيوس كشاعر ملحمى يستطيع أن يرسم صورة ما ويقدم هذا المشهد أو ذاك، ولكنه يفشل فى ممارسة التقنية الملحمية السردية. التدبير السماوى للأحداث الملحمية عنده غير مقنع، أما اللغة فتبعث على الملل. ولعل الكتاب الثالث فقط من ملحمته - وهو يدور حول قصة حب ميديا - يرقى إلى مستوى الشعر الجيد، ويسجل لصاحبه قدرا مشرفا من الأصالة. فللمرة الأولى والأخيرة فى تاريخ الأدب الإغريق يجرؤ شاعر على أن يرسم صورة لفتاة غريرة تقع فى الحب ببراءة شديدة، وهى فتاة نلة من كولخيس النائية ولا تمثل نمطا من الأنماط. لم يستطع أحد من الشعراء حقين أن يبارى أبوللونيوس فى رسم صورة مماثلة، حتى جاء فرجيليوس أمير ر اللاتينى وحاكاه وهو يصور قصة حب الملكة القرطاجنية ديدو لبطل ملحمته

آينياس. بيد أن ميديا الكتاب الثالث من ملحمة أبوللونيوس «أرجونوتيكا» تفضلها بالكثير. وإذا قيل أن أبوللونيوس هجر الإسكندرية مثخنا بجراح الهجوم العنيف الذى شنه عليه كاليماخوس بقصائده، فإن الشاعر المهاجر قد إنتقم لنفسه أفضل إنتقام من الإسكندرية وشاعرها المتوج كاليماخوس. لأنه بينما لا يقرأ الأخير سوى العلماء والفقهاء والدارسون المتخصصون فإن نصف الأدب الحديث ولا سيما القصة الطويلة يدين بشيء ما لأبوللونيوس وملحمته.[٢٤]

تقع «الأرجونوتيكا» فى أربعة كتب ويحكى فيها أبوللونيوس قصة الفروة الذهبية ورحلة السفينة أرجو إلى كولخيس بقيادة ياسون الذى أحبته هناك ميديا. وكانت هذه الأسطورة معروفة عند هوميروس الذى أشار إليها إشارة عابرة، وإن كان ذلك لا يعنى أنها لم تشكل جزءاً مهما من المخزون الملحمى، لأنها بالفعل تتيح فرصة واسعة للشاعر الملحمى لأن يحكى حكايات طويلة عن المغامرات المثيرة فى عالم المجهول. وإذا كانت هذه الأبيات القليلة أو تلك من هوميروس توحى بإحساسه العميق بقيمة الإنسان وتمجيده لبطولاته، فإن هذا ما نفتقده فى كل ملحمة أبوللونيوس بأبياتها العديدة. فبطله ياسون يبدو كأضعف الأشباح ولا يمكن أن يكون غير ذلك، لأن المؤلف نفسه أبوللونيوس هو وليد مجتمع الإسكندرية تلك العاصمة الهيللينستية والمدينة الزاخرة بزخم المدنية فأنّى لمثل هذا الشاعر أن يحس إحساسا عميقا بالبطولة الملحمية الأصيلة؟

وتضم قائمة الأبطال الذين يقودهم ياسون وكما ترد عند أبوللونيوس (الكتاب الأول أبيات ١٨ - ٢٢٧) أسماء أشهر الأبطال الإغريق مثل هرقل وبيليوس وملياجروس. وهذا يعنى أن ياسون هو بطل هؤلاء الأبطال. غير أن معطيات الملحمة ككل تقول غير ذلك. فالروح الإنهزامية التى إنتابت ياسون بعد المرور بصخور السيمبليجاديس (الكتاب الثانى، بيت ٦١٩ وما يليه) لدليل واضح على عدم التحلى بالروح البطولية الحقيقية. بل هناك أكثر من مناسبة فى الملحمة ظهرت فيها هذه الروح الإنهزامية. ومنذ البداية لم يتسلم ياسون زمام قيادة السفينة أرجو إلا بعد أن رفض هرقل هذه المسئولية (الكتاب الأول بيت ٣٣١ - ٣٦٢). وحتى علاقة ياسون الغرامية بميديا تسودها روح النفعية، مما يشى بأن شخصية بطل هذه

الملحمة يمكن إعتبارها منافية للبطولة (antihero) برأى جلبرت وول. وكل هذا يعنى أن ملحمة «الأرجونوتيكا» تفتقد إلى حد كبير جوهر الشعر الملحمى الأصيل(٢٥).

وليس هذا هو العيب الوحيد لأن الشاعر السكندرى لا يفوته أن يزخرف ملحمته بفيض من معلوماته الجغرافية والعلمية وغيرها، مما يتناقض مع عفوية الشعر الملحمى الأصيل ويعطل إنسياب الحكاية البطولية ويفسد الشاعرية. يبالغ أبوللونيوس فى حرصه على إيراد قوائم طويلة للأبطال والأماكن الجغرافية غير المعروفة وكذا تفاصيل أخرى دقيقة وكثيرة لا لزوم لها. إن التلذذ بعرض المعارف لم يكن أمرا جديدا فى تاريخ الأدب الإغريقى منذ هيسيودوس، ولكنه أصبح فى العصر السكندرى سمة مميزة وخاصية أساسية، وكأن الشعر لا يستقيم بدون ما يحمل من هذه المعارف. لم ينتبه شعراء الإسكندرية إلى أن هذا التعالم ضار بشاعريتهم بل إعتبروه علامة على غزارة ثقافتهم، ومن ثم حرص كل شاعر على أن يتزين بهذا الزى الثقافى الفضفاض. يحس أبوللونيوس أن المعلومات التى يثقل بها أبيات ملحمته تضفى ثراء ووقارا على قصته، ولكنها فى واقع الأمر زادتها جفافا وحذلقة جوفاء. يضاف إلى ذلك قصور فى إستيعاب تقنية الشعر الملحمى نفسه، وهذا ما يتبدى من حقيقة أن «الأرجونوتيكا» ملحمة مليئة بالأحداث العرضية غير المترابطة مما جعلها مفككة، تتحرك من مشهد إلى آخر فى إرتباك واضح وملموس ودون تطور ملحوظ فى الحدث الملحمى ككل. يبذل أبوللونيوس جهدا فائقا فى رسم كل حادثة على حدة وهذا ما يقربه على نحو أو آخر من كاليماخوس، الذى إستطاع فى قصيدته «الأسباب» أن يربط موضوعات متباينة برباط قوى وتتابع منسجم مما أضفى على هذه القصيدة صفة الوحدة الشعرية الكلية. وهكذا يمكن أن نقول إنه لم يكن من الخطأ أن يحاول أبوللونيوس نظم قصيدة طويلة بقدر ما كان الخطأ فى الطريق التى سلكها لتنفيذ ذلك.

وتتفاوت الأحداث المروية فى ملحمة أبوللونيوس من حيث النوعية بدرجة عالية. فأحيانا يستمرىء المؤلف الإنغماس فى أمور صغيرة عابرة أو حتى تافهة، مما يذكرنا بأعمال النحت الهيللينستى آنذاك. يتحدث أبوللونيوس على سبيل المثال عن أفروديتى فيحكى كيف أنها ذات مرة كانت تبحث عن إبنها إيروس فوجدته

يلعب فى إحدى الحدائق مع الطفل جانيميديس ويتغلب عليه فى اللعب بالخداع والمكر الصبيانيين. فألحت أمه عليه باللائمة لأنه يستغل سذاجة طفل صغير وقدمت له كرة صغيرة ليلعب بها معه. وهكذا تحول إيروس إله الحب المخيف وشديد البطش فى أشعار القدامى إلى صبى مراوغ. ومرة أخرى يحكى لنا أبوللونيوس كيف أن الشاب الصغير هولاس قد إختطفته إحدى عرائس البحر المتيمة بحبه. يقص أبوللونيوس هذه الأسطورة فى إيجاز درامى بديع إذ يتجنب الإنفعالات الزائفة. تصر عروس البحر إصرارا طائشا ودافعا على الحصول على محبوبها بأى ثمن، فتلفه بذراعيها عندما ينزل إلى ضفة الغدير لإحضار الماء القراح وتغوص به فى الأعماق.

لقد كان أبوللونيوس بطريقة أو بأخرى مؤسس الرومانتيكية إذ أراد أن يخلق عالما مختلفا كل الإختلاف عما يعرفه الآخرون وأن يصنع الخلفية المناسبة للأحداث الغريبة والعجيبة فى عالمه هذا. وقدمت رحلة السفينة أرجو لأبوللونيوس مجالا رحبا لممارسة هذه النزعة الرومانتيكية. بيد أن موهبته الشعرية قد خذلته فى بعض الأحيان، وارتفعت به إلى مستوى الأحداث الملحمية المروية فى أحيان أخرى، ولا سيما عندما يصف كيف بذر ياسون أسنان التنين فى الأرض فإنبثقت منها ثلة من المحاربين إلتحم معهم على الفور فى معركة شرسة وهزمهم. لقد إنقض عليهم كالشهاب الذى يهبط من عل فيحصد بناره كل شىء يعترض طريقه، وإمتلأت خطوط المحراث بدماء القتلى كما تمتلىء الجداول بالمياه الجارية. فالمشهد كما يرسمه أبوللونيوس حى وواضح تبرق فيه أسنة الرماح وتسمع حوله قرقعة السيوف. إلا أن المعركة الدائرة لا تشبه أية معركة من معارك هوميروس المقنعة والمكتملة، حتى ولو كانت بعيدة عن دنيا الحياة الأرضية. فمع أن هوميروس ولا سيما فى « الأوديسيا » يخلق خلفية غريبة للمعارك إلا أن الطابع العام يبقى واقعيا، لأن هناك لمسة ما من المصداقية أو إمكانية الحدوث تحوم حول مشاهد هذه المعارك. أما أبوللونيوس فتلذ له الغرابة فى هذه المعارك من أجل الغرابة ذاتها. وفى الحقيقة يعد أبوللونيوس رائد هذا النوع من الشعر الذى يتعامل مع العالم غير المألوف والبعيد عن عالمنا والذى نعجب به لأنه يكسر القوانين التى تحكم دنيانا هذه.

بيد أن عبقرية أبوللونيوس لا تتألق إلا فى عالم الحب إذ تشده قصة حب

ميديا لياسون وتشغله تمامًا، فى حين يغفل الجانب الآخر أى حب ياسون لميديا فلا يحفل به كثيرًا. ولما كان الكتاب الثالث هو الذى يعالج هذه القصة فهو أروع كتب الملحمة الأربعة جميعًا. وفيه نرى ميديا وهى لا تزال فتاة عذراء غريرة تقع فى الحب من أول نظرة تلقيها على ياسون، فعندها بدى لها وكأنه سيريوس الذى قفز أمامها فجأة من أعماق المحيط. ويقول لنا أبوللونيوس - ربما متأثرًا بسافو - كيف أن غشاوة ضبابية إعترت بصرها وغطت عينيها، وكيف توهجت وجنتاها بنار خفية لا تراها، كما خذلتها ركبتاها فلم تستطع أن تحرك ساكنًا، تسمرت وكأنها زرعت فى الأرض وهى تقف أمام المحبوب. وبعد أن ساعدته فى الحصول على الجزة الذهبية لامس شعرها الأشقر بيديه فجعلتها هذه اللمسة على أتم إستعداد لأن تنزع الحياة من صدرها لتهبها إليه. ذاب قلبها وكأنه قطرات الندى تترقرق فوق زهور الصباح. فلما نامت إلى جواره إنصهرت ميديا فى شخصه جسدًا وروحًا، وأضحت على أهبة الإستعداد لأن تفعل أى شيء مهما كان من أجل الإحتفاظ به. وعندما قرر ياسون العودة إلى بلاد الإغريق وأعلن لها ذلك ببروده المعتاد، أدركت أن هذا يعنى الهجران للأبد. وهنا تفجرت طبيعتها الشرسة وميولها العنيفة فى تيار جارف من التأنيب الحاد على جحوده. قالت له إنه إذا كان حقًا سيهجرها فلسوف تسبب له الدمار وتنتقم منه أشد الإنتقام، إذ ستتضرع إلى الإيرينيات ربات التعذيب والعقاب أن يحرمنه من الأهل والوطن. وهكذا يمضى أبوللونيوس فى سرد قصة الحب الخالدة. وإذا كان شعراء التراجيديا قد إهتموا بالجانب المأساوى لموضوع الحب دون الإلتفات إلى جاذبيته الساحرة، فإن أبوللونيوس قد ألم بالجانبين وأبرزهما مستبقا فى ذلك فرجيليوس الذى إقتبس منه الكثير وهو يروى قصة ديدو وأينياس فى ملحمته، مع أن الملكة القرطاجنية لم تك مثل ميديا فتاة بلا تجارب بل كانت إمرأة محنكة.

كان اللقاء الأول بين ميديا وياسون يمثل لحظة حاسمة بالنسبة لتطور الحدث الملحمى فى «الأرجونوتيكا». ومن ثم بوسعنا أن نطرح التساؤل التالى : ماذا كان سيحدث لو لم يستجب ياسون لعواطف ميديا الفياضة نحوه عندما وقعت فى حبه من أول نظرة؟ وأهم من الإجابة على هذا التساؤل المطروح أن نبدى ملاحظة جوهرية. ذلك أن عبارة مثل «وقعت فى حبه من أول نظرة» لا يمكن أن نتصور

ورودها عند هوميروس، لأنها لا تتلاءم مع عالمه البطولى الملحمى. أما عالم أبوللونيوس فهو أقرب إلينا من حيث الجانب السيكولوجى ومن حيث تصاغر حجم الفرد. فى البداية يخاطب ياسون ميديا فى حذر كما فعل أوديسيوس وهو يخاطب ناوسيكا («الأوديسيا» الكتاب السادس بيت ١٤٩ - ١٨٥). أما ميديا فقد غاصت فى بحر الحب من قمة رأسها إلى أخمص قدمها. وفجأة يقع ياسون هو أيضا فى حبها وينظر كل منهما للآخر «بإبتسامات العشاق المرسومة على وجوه لامعة» (الكتاب الثالث بيت ١٠٢٤). ولقد نجح أبوللونيوس فى تصوير هذه اللحظة أكثر من غيره سواء من سبقوه أو من لحقوه فى تناول هذا الموقف[٢٦].

زبدة الكلام أن أبوللونيوس وضع الحب فى مركز الحدث الملحمى وبذلك تحتل العاطفة موقع الفعل البطولى. وإذا كان الحب واحدًا من الموضوعات المحببة بصفة عامة فى الشعر السكندرى، فإنه قلما بلغ عظمة وقوة معالجة أبوللونيوس له. ولعل كاليماخوس لم يستشعر معنى الحب كما إستشعره وفهمه أبوللونيوس الذى حقق أكبر إنجاز له عندما جعل الحب يتصدر صفحات الأدب الجاد لأول مرة فى التاريخ. وهذه فكرة ورثها عنه الرومان الذين نقلوها عبر العصور الوسطى إلى عصرنا الحديث، حيث تدور الغالبية الكاسحة من الأعمال الروائية والدرامية فى المسرح والسينما والتليفزيون وغيرها حول موضوع الحب.

وإذا كان كل من كاليماخوس وأبوللونيوس قد إشتق لنفسه طريقه الخاص والمميز له، فإن ثيوكريتوس (٣٠٠ - ٢٦٠ تقريبًا) قد وضع «الإيديليون» - أى القصيدة الوصفية الصغيرة - فى مسار متميز وأصيل إرتبط بإسمه هو دون غيره. وقد تكون لهذا المسار أصول صقلية قديمة، أى أن ثيوكريتوس تأثر بالأغانى الفولكلورية لزراع البحر المتوسط عامة وهذه الجزيرة خاصة حيث قضى أيام الطفولة والصبا. إلا أن هذا لا يتنافى مع إرجاع الفضل له فى تطوير الإيديليون وربطه بالحياة الرعوية. لقد أمضى ثيوكريتوس سنوات الشباب إلى جوار فيليتاس فى جزيرة كوس ثم ذهب للعيش بالإسكندرية فيما بين عامى ٢٧٦ و ٢٧٠، وإن كنا لا نعرف كم من الوقت أمضى هناك. وعلى أية حال يبدو أنه كان يحن دومًا للعودة إلى مسقط رأسه حيث الأشجار وارفة والأزهار يانعة ودائمة النضرة. بل يحس المرء أن ثيوكريتوس

نفسه لا مينالكاس - أحد الشخوص فى قصيدة رعوية له - هو الذى يصرخ متلهفًا وقائلاً : « آيتنا، أمى ! ». كان ثيوكريتوس يعتبر أن الثروة مهما تكاثرت والقوة مهما تزايدت لا تساوى شيئًا ما لم تتوافر معها فرصة الجلوس مع الأحباء فى ظل شجرة أو حتى صخرة من صخور الوطن، بينما زرقة البحر تمتد أمام الأنظار إلى الأفق البعيد.

جرّب ثيوكريتوس مختلف الأشكال القديمة للإيديليون، إذ سبق أن صاغ به نشيدًا يمتدح فيه بطليموس، ونظم فيه ثرثرة عادية لبعض النسوة من عامة الناس المحتفلين بأعياد الإسكندرية. بيد أنه فى هذه الحالة أو تلك أصبح الإيديليون فى أيدى ثيوكريتوس شعرًا راقيًا. ولكن الأجيال التالية أعجبت بالإيديليون الرعوى أكثر من غيره فى شعر ثيوكريتوس. وأكثر القصائد التى حققت شعبية واسعة تلك التى حوت مباريات شعرية وغنائية بين رعاة الغنم ورعاة الماعز، وكذا القصيدة التى تتحدث عن فتاة هجرها الحبيب وتحاول إستعادته، وتلك التى تصف مهرجانات الحصاد فى كوس حيث تتردد أصداء أغنية ليكيداس رقيقة وعذبة. وفى قصائده يتحدث ثيوكريتوس عن النباتات والحيوانات، فعنده نرى كلبًا يحلم بإصطياد الدب، وثعلبًا يقوم بمناورات الدهاء والمكر مستهدفًا طعام طفل صغير. الفتيان والفتيات فى شعر ثيوكريتوس يمتلئون دفءً وحيوية. وهكذا إكتمل الشعر الرعوى فى أيدى ثيوكريتوس بحيث صار تحديًا ضخمًا أمام من تلوه من الشعراء، الذين لم يفعلوا شيئًا سوى السير فى دروب سبق أن طرقها هو، حتى أن « رعويات » فرجيليوس أعظم شعراء روما تعتبر نسخة باهتة ومصطنعة لأشعاره. ومن بين الشعراء السكندريين جميعًا يمكن إعتبار ثيوكريتوس الشاعر « الكلاسيكى » الوحيد، لأنه هو الذى ألقى جانبًا كل ما تعنيه الإسكندرية وعاد للطبيعة يشرب من رحيق أزهارها العذوبة والجمال.

يتفوق ثيوكريتوس على كل من كاليماخوس وأبوللونيوس فى أنه إستطاع أن يوجه موهبته الوجهة الصحيحة. وهو يتفق مع الأول فى أن القصيدة الطويلة لم تعد تتناسب مع ظروف العصر، ولم يقبل أن « تصيح ديكة ربات الفنون الذين يضيعون جهودهم عبثًا فى منافسة شاعر خيوس »[٢٧]. ولذا نظم أشعاره فى قصائد قصيرة

سميت كل واحدة منها «الإيديليون» وهو إسم تصغير يعنى «الصورة الصغيرة» كما سلف أن نوهنا. ومن خلال هذه القصيدة القصيرة إستطاع ثيوكريتوس أن ينوع فى الطابع والموضوع الغالبين على الشعر السكندرى. ومع أنه يستعير بعض الأساطير من أبوللونيوس مثلا، إلا أنه بأسلوبه السردى المتميز يضفى عليها ثراء لم يكن لها من قبل. ومثال ذلك سرده لأسطورة هولاس ووصفه للملاكمة بين أميكوس وبوليديوكيس. وفى تناوله لأسطورتى زواج هيلينى وطفولة هرقل يتجنب ثيوكريتوس كلا من طنطنة أبوللونيوس وحيل كاليماخوس البارعة[٢٨].

ويستخدم ثيوكريتوس لغة موسيقية مفعمة بالحيوية ولكنها ثابتة وإقتصادية، فهى تسد كل الإحتياجات دون تزيد. وهو يقاسم كاليماخوس حبه لكل صغيرة وميله للتفاصيل، ولكنه يدمج هذه التفاصيل فى البنية الكلية للقصيدة بحيث لا تسترعى إنتباهنا أكثر من اللازم. وغاية الشعر عند ثيوكريتوس هى الإمتاع فهو لا يزعم بأنه يزود جمهوره بالحكم أو المواعظ الأخلاقية أو غير الأخلاقية. قصائده إذن مراع خصبة للخيال الشعرى يرتع فيها المؤلف ويتلذذ بمشاهدتها الجمهور. كان ثيوكريتوس من التواضع والحكمة بحيث أدرك أن التعالم لا يضيف شيئًا للشعر بل يأخذ منه الكثير. إتخذ لنفسه موقف الحياد الإيجابى فى المعركة الشعرية لأنه أخذ من هذا الجانب وذاك ما يتلاءم مع موهبته هو. وهذه بالطبع رؤية متوازنة للأمور فإذا كان جمهور الإسكندرية المعاصر يريد حكايات أسطورية من الماضى يوفر له ثيوكريتوس ذلك بعد أن يدخل عليه من الصقل والتهذيب ما يضفى عليه الجاذبية وينقذه من التحذلق.

من قبل ثيوكريتوس كان شاعر صقلى آخر قد إلتفت إلى الأشعار الريفية هناك، وإستقى منها بعض الموضوعات لقصائده الغنائية ونعنى ستسيخوروس الذى سبق أن تعرضنا له فى الباب الثانى. ومع أنه فى عصر ثيوكريتوس كان فلاحو صقلية قد صاروا طبقة بروليتارية مطحونة، فقد كان لديهم تراث من الأغانى الحافلة بموضوع الحب. وفى هذا التراث وجد ثيوكريتوس مصدرا خصبا للإلهام، وإكتشف عالمًا مبهمًا من الفن الصادق الذى يمكن بقليل من الصقل مواءمته للذوق الرفيع. ويعرف ثيوكريتوس اللهجة الدورية ولاسيما الصقلية بدرجة تسمح له بأن

يقلدها فى أشعاره ,وأن يحول الأغانى الشعبية إلى « إيديليات » رائعة. وكانت قصائده الرعوية هذه تمثل مخرجًا تهربيًا للناس الذين برموا بحياة المدينة وتاقوا إلى الإنطلاق خارجها، إلى الطبيعة البكر للتمتع بمشاهد أكثر بساطة وأقل تعقيدًا مما كانوا يرونه فى حياتهم اليومية. ولا يزال الرعاة فى قصائد ثيوكريتوس منهمكين فى أعمالهم البسيطة دون أن يجأروا بالشكوى والأنين فى وجه المتاعب، بل لديهم الوقت الكافى للغناء. نعم فثيوكريتوس مغرم بتقديم مشهد رعوى ريفى رقيق وفى وسطه يجلس الرعاة يعزفون الموسيقى ويصدحون بالأغانى. وتدور معظم القصائد حول موضوع الحب كما كان الحال فى الأصول الشعبية الصقلية. وقد تبدأ الأغنية بنغمة حزينة ولكنها لا تلبث أن تتحول بأنغامها إلى البهجة والمرح. وحتى عندما يلتقط ثيوكريتوس أسطورة دافنيس - الذى من المقطوع به أنه كان إلهًا موسميًا فى الأصل - فإنه يبسط الأسطورة ويصل بها إلى المستوى الذى يضمن معه التأثير فى الجمهور وتحريك مشاعره وإن إقتضى ذلك حذف بعض الأشياء التى قد تعوق سبيل هذه الأسطورة إلى قلب القارئ أو السامع.

أحيانًا يتنكر ثيوكريتوس نفسه وراء إحدى شخصياته، فقد حدث أن ترك الشاعر آراءه الخاصة حول القصيدة الطويلة تتسرب إلى كلام شخص يدعى ليكيداس فى إحدى قصائده. ومن المحتمل أن تكون هذه مجرد إشارة عابرة إلى موضوع يشغل الناس، ويستهدف بها ثيوكريتوس دغدغة مشاعرهم واللعب بأعصابهم. ويكمن سر الجمال فى عالم ثيوكريتوس الرعوى فى أنه متكامل متجانس ولا تشعر وأنت تعايشه أنك بحاجة للبحث عن معان أخرى غير تلك التى تتعامل معها. وثيوكريتوس - بخلاف كاليماخوس - يحب الريف الذى ولد به وعاش فيه أيام الطفولة والصبا بصقلية مرورًا بسنوات الشباب فى كوس. ولكنه لم يكن وحيدًا فريدًا فى هذا الميل لحياة الريف، وإن تفرد بين شعراء الإسكندرية فى أنه لم يجد نفسه كشاعر إلا فى هذا المحيط الريفى. ولذا إبتدع هذا الشكل الشعرى الجديد أى الإيديليون حيث فيه نجد الحقائق المنقولة مصونة ويحتفظ بها بعيدًا عن فساد المدينة وتعقيداتها المتوحشة.

لعل الإيديليون الثانى هو أروع ما نظم ثيوكريتوس فهو مونولوج درامى حاد

تمارس فيه فتاة طقسًا سحريًا بهدف إستعادة العشيق الذى هجرها. وتصل بها هذه الرغبة الجامحة إلى حد إذابة مسخة شمعية له لكى يتلاشى هذا الحبيب فى حبها ويذوب فى كيانها. وهنا تحكى لنا قصة حبها وحكاية بؤسها. وبوعى كامل يسبر ثيوكريتوس أغوار نفس هذه الفتاة المعذبة بفعل القلق والسهر، والمترنحة بين مختلف الفكر، والمندفعة بلا تردد فى طقوسها السحرية. إنها تتعامل مع قوى غامضة ليلية وعلى رأسها هيكاتى والقمر. ومع ذلك فهذه القوى الإلهية أكثر إقناعًا ومصداقية من آلهة الأوليمبوس التقليديين. لهؤلاء الآلهة الأقرب إلى روح العصر السكندرى تصف الفتاة عواصف الألم التى تهب عليها فى سكون الليل وهدوء الريح والبحر. إنها كارهة تحب عشيقها، راغبة فى عودته ولو محطمًا. ويدور الجزء الأول حول الطقس السحرى والوصف التفصيلى لهذا الطقس ويتخلله بين الحين والحين قول مثل البيت التالى :

«يا عجلتى السحرية أعيدى لى رجلى الذى أعشقه».

أما الجزء الثانى فيحكى القصة فى هدوء وسكينة للقمر وتقول فيه الفتاة :

«يا سيدتى ربة القمر أنظرى كيف داهمنى هذا الحب».

وفيما بين الجزئين يتصاعد التوتر الحاد الذى لن تخف حدته وتخمد شعلته إلا بإنتهاء الطقس السحرى نفسه. فى هذه القصيدة يرحل بنا ثيوكريتوس إلى أعماق خلفية العالم السكندرى التى تعكسها نفسية هذه الفتاة العاشقة الممزقة.

ويختلف الإيديليون الخامس عشر فى النغمة عن القصيدة السابقة ويتفق معها من حيث قوة الإقناع. ويضم حوارًا بين إمرأتين فى طريقهما إلى رؤية الملكة أرسينوى أثناء الإحتفال بأعياد أدونيس. وتتسم نغمة حديثهما بالبهجة وتحمل طابع الدردشة، إذ كانت الأحداث التى تذكر فى حوارهما من النوع الخفيف والعادى، كأن تقول إحداهما إنها تركت رضيعها بالمنزل أو إن الخيول هجرت حظائرها إلى حلبات السباق وما إلى ذلك. ولكن ما أن يشرع الشاعر فى نظم نشيد تكريمى لأدونيس حتى تتغير النغمة ويتحول المسار ونقرأ أبياتًا صقلية مزخرفة على الطريقة السكندرية المميزة. ويوحى لنا ذلك بأن ثيوكريتوس كان يفرق بين عالم الحياة اليومية وعالم الديانة الرسمية وهو على هذا الأساس يعد رائدًا.

ولعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن ثيوكريتوس هو أكثر شعراء الإسكندرية نضوجًا وموهبة. إنه يتمتع بالقدرة الفائقة التى تمكنه من الهيمنة على عواطف الجمهور وأحاسيسه. ويتميز بشفافية تجعله قادرًا على الوصول إلى جوهر الأشياء متخطيًا مظاهرها السطحية. ويعبر عن كل ذلك فى جملة محكمة وتعبير مقتصد وأسلوب يتناسب مع المادة الأسطورية من جهة والموضوعات العصرية المستحدثة من جهة أخرى. لقد إستحق هذا الشاعر الشهرة التى نالها فعلًا. بيد أن ثيوكريتوس كغيره من شعراء الإسكندرية يتحرك فى عالم ضيق الأفق، إذ لا ينطلق من منطلق قضية عامة أو رؤية كونية شاملة. يريد ثيوكريتوس مثل كاليماخوس أن يكتب شعرًا مؤثرًا عن الآلهة، ويبدو أن هذا الهدف كان بعيد المنال بالنسبة لكليهما. وعندما يغامر الشاعران بالتعرض للأمور العامة فى ثنايا مدائحهما لبطليموس نرى كيف فقدت الروح الإغريقية (الهيلينية) الكثير من قوتها وأصالتها حتى أنها تسلم نفسها لنظام التقاليد المصرية الكهنوتية. يقول كاليماخوس (النشيد الأول بيت ٧٩ - ٨٠) :

«من صلب زيوس جاء الملوك ولا قدسية تعلو
قدسية ملوك من نسل زيوس».

أما ثيوكريتوس [٢٩] فى الإيديليون السابع عشر (بيت ١ - ٢) فيقول :

«من بين كافة البشر دع بطليموس وحده يحمل هذه الأسماء جميعًا
الأول والأخير والوسط فهو بالفعل أفضل البشر».

وليس لنا أن نتسرع ونتهم الشاعرين بالزيف والنفاق فقد يعنيان ما يقولان فعلًا. وهذا لا يعنى أننا ننفى إحتمال أنهما لا يحسان بما يقولان، بل ملزمان به على أساس أن وجودهما ذاته مرتبط بوجود الحاكم الفرد المستبد. إن المديح المبالغ فيه أو النفاق لبطليموس لا يحتوى على أى مضمون إنسانى، بل على النقيض من ذلك يبرهن على أن الإهتمام الإغريقى القديم بالقضايا الإنسانية العامة قد تلاشى وحل محله الإستسلام لرعاية الملوك. لم يتوانَ شعراء الإسكندرية عن الإعتناء بأدق تفاصيل فنهم وتقنياته، إلا أن شيئًا لا يستطيع أن يعيد لهم إتساع الأفق الذى تمتع به أسلافهم فى أثينا وغيرها من الدويلات الإغريقية القديمة. لقد فقدوا الفضاء الرحب الذى سبح فيه الشعر القديم، بل فقدوا حتى الرغبة فى إسترجاعه. حقًا

إن التحول من عالم أثينا إلى عالم الإسكندرية يعنى الإنتقال من عالم بلا حدود إلى عالم محدود. قد يطرق الشاعر السكندرى - ثيوكريتوس مثلاً - أشكالاً جديدة جذابة فى حد ذاتها، ولكنه مع ذلك يظل محدودًا بذوق الشاعر نفسه حيث أصبحت تطلعاته الشخصية هى مصدر وحيه ودافعه الأول لصناعة الشعر. وحيث إنفصلت هذه التطلعات عن الأمور العامة بل وعن أية تساؤلات تتصل بمكان الإنسان فى الكون وعلاقته بالآلهة. ولعل أهم ما إحتفظ لشعراء الإسكندرية بسبب للوجود هو تعلقهم بالنماذج القديمة التى على الأقل تعلموا منها أن الأدب ينبغى أن يعالج بكل جدية. بيد أن ملابسات العصر الجديد حالت بينهم وبين أن يكتبوا بنفس الرؤية الرحبة للقدامى. وكان عليهم أن يبحثوا عن مصادر أخرى للشعر فى حيواتهم الضيقة للغاية وذواتهم الصغيرة بطبعها.

ولم يتوقف الشعراء السكندريون عن نظم الملاحم فريانوس الذى عاش حول عام ٢٥٠ تغنى فى ملحمته بقصة الحرب الميسينية وببطلها أريستومينيس. وأفاد منه باوسانياس الذى بذلك جعل هذه الملحمة معروفة لنا. وإعتمد عليها أيضًا المؤرخون مع أنها تقوم على الأسطورة أكثر من الحقيقة التاريخية. ولن يختفى شعر الملاحم من الوجود لأنه سيجد فى التغنى بالبطولات الوطنية والسير المحلية متنفسًا جديدًا. فعندما فقدت دولة المدينة قوتها أمام نظام حكم الفرد المستبد لم يعد أمامها سوى التغنى بالماضى الأسطورى فى شعر لا يزال يحمل إسم الملحمة ويهدف إلى تمجيد المدينة وأهلها. وكلما قدم شاعرٍ إلى مدينة ما ألقى قصيدة يمجد فيها تاريخها ليصبح بذلك موضع حفاوة بالغة.

وإذا كان الإيديليون والملحمة يقدمان متعة للمثقفين، فإن أنصاف المتعلمين قد بحثوا عن المتعة فى فن آخر هو الميموس الذى كان إما يلق إلقاء عاديًّا أو يغنى. والطريقة الأولى وافدة من صقلية، أما الثانية فآسيوية الأصل وتتصل بالأغانى الأيونية الأكثر تحررًا من قواعد الغناء التقليدى. وتأسست إبان القرن الثالث فرق متجولة للميموس، وتكونت هذه الفرق من ممثلين على درجة عالية من التدريب. وكان الميموس الإلقائى عبارة عن محاكاة ساخرة لحدث من أحداث الحياة اليومية. وأفضل مثل له هو الميموس الذى نظمه ثيوكريتوس وأعطاه عنوان «نساء سيراكوساى» وأتحفتنا رمال مصر ببرديات تحمل مجموعة كاملة من الميموس ذى

الموضوعات الأدبية نظمها الشاعر هيروداس (حوالى عام ٢٤٠) والذى كان فيما يبدو أحد أعضاء الحلقة الأدبية التى إلتفت حول فيليتاس. ونظم هيروداس قصائده الميمية هذه فى مقطوعات (scazons) وكثير منها يدور حول موضوعات غير محببة أو لا تستحق التصوير، ولكنها ذات قيمة عالية من حيث أنها تسلط الضوء على أسلوب تفكير عامة الناس[٣٠].

وترتبط بهذا النوع من الشعر قصائد المجون والعربدة الفاضحة وهى مؤلفات تتركز حول موضوعات خارجة عن قواعد السلوك والآداب. والمثل الصارخ على هذا اللون من الأدب المكشوف قصيدة سوتاديس عن زواج بطليموس الثانى والتى قيل إنها كانت السبب فى أن أمير البحر البطلمى باتروكلوس قام بإغراقه تخلصا منه ومن بذاءته. وبالفعل لا يمكن لمثل هذه القصيدة أن تطبع على الورق حتى فى أيامنا هذه لما فيها من ألفاظ سوقية.

ولقد إنقسم الميموس الغنائى إلى قسمين رئيسيين أحدهما يقلد روح المرح بالكوميديا، والآخر يعارض التراجيديا بصرامتها ورصانتها. والقصيدة المشهورة على لسان فتاة تقف بباب عشيقها الخائن والتى تحمل عنوان «بكاء العذراء» يمكن إعتبارها ميمية، وهى لا تعدو أن تكون مقطوعة شعرية للإلقاء المسرحى. وهناك قصيدة ميمية أخرى تعارض «إفيجينيا فى تاوريس» حيث يتحدث الملك إلى بعض الهنود الذين يرطنون بكلمات مبهمة لا تفهم. وفى هذه القصيدة يهرب أوريستيس مع إفيجينيا بعد أن ينجحا فى جعل الملك يسكر حتى فقدان الوعى.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن أصول الميموس قديمة جدا فى الأدب الإغريقى فهى تعود إلى إبيخارموس، كما أن الميموس كان قد لعب دورا فى نشأة وتطور الكوميديا الأتيكية القديمة. ولكنه إتخذ لنفسه مسارا خاصا فى صقلية حيث كان يمثل مشاهدًا من الحياة اليومية ويرسم أحداثا وشخصيات نمطية. فسوفرون (حوالى ٤٧٠ - ٤٤٠) الذى كان محط إعجاب أفلاطون هو الذى كان قد بعث الحياة فى هذا الفن إبان القرن الخامس. ومما لا شك فيه أن شاعر الإسكندرية الرعوى ثيوكريتوس كان ملما بأشعاره. وأعادت الإسكندرية إلى الميموس عهده القديم ومجده السابق، بل وأعطت له من خلال قصائد هيروداس أبعادا جديدة. ووصلتنا من هذا الشاعر ثمانية قصائد

قصيرة منظومة فى الوزن الإيامبى بأسلوب يقترب من لغة التخاطب اليومية. أما الموضوعات فمأخوذة من حياة السوقة ولا ينقصها التشويق الدرامى. هاهى عجوز شمطاء تفشل فى إقناع إمرأة أخرى صغيرة السن أن تمنح حبها ونفسها لشاب رياضى يجيد المصارعة. وها هو رجل فظ يدافع عن نفسه فى المحكمة بعد أن إتهم بإغتصاب عذراء. وأما هذه الأم فتأخذ إبنها إلى ناظر المدرسة لكى يعاقبه أمامها بالضرب، وسيدة أخرى تستشيط غضبا لأن خادمها ـ وهو عشيقها أيضا ـ قد خانها فتأمر بضربه بالسياط وإحضاره إليها لكى تتشفى منه بكيه، ولا تنقذه من براثنها سوى إحدى الوصيفات. وهناك فلاح بسيط يحلم بأن جديه قد مزق إربا إربا على يد عابدى ديونيسوس (باكخوس) المجذوبين بفضل طقوس هذا الإله الماجنة، وينتهى الحلم مع ذلك بأن هذا الفلاح نفسه يفوز بالجائزة! وهكذا كان هيروداس شاعرًا واقعيًا يرسم الجانب السىء والمظلم فى الحياة السكندرية بريشة لا تعرف الحياء أو الرحمة واللين. ولقد تميز هيروداس بإختياره المدروس للمفردات التى يعطى لها معنى خاصا فى أغلب الأحيان.

ومارس بعض الشعراء فن المعارضات الأدبية فى أشكال أكثر جدية من الميموس. فنظم تيمون الشكاك (الكلبى) قصيدة هزلية ساخرة بعنوان «سيللوى» (Silloi) يتحدث فيها عن فلاسفة آخرين بعضهم أحياء وآخرون من الموتى. ونشر كراتيس الكلبى معارضة لا بأس بها لهوميروس وتحمل عنوان «جعبة الشحاذ» يمجد فيها ذلك الرمز الكلبى للفقر كملاذ وحيد وآمن أمام الرجل الصادق الأمين، وحيث يشبهه بجزيرة عامرة تبرز فجأة فى أعالى البحر المضطرب بسبب فوضى كونية شاملة. وقصيدة كراتيس هذه رغم أنها معارضة إلا أنها تحمل طابع الجدية، وربما تعكس إتجاها نحو إعادة إحياء الشعر كوسيلة للتعبير عن الأفكار الجادة. ولعل ذلك ما يلزمنا بالإشارة مرة أخرى إلى قصيدة كليانثيس الرواقى «نشيد إلى زيوس» التى تمثل علامة بارزة ومميزة فى تاريخ الشعر الدينى الإغريقى، لأنها تختلف عن الأناشيد الملحمية التقليدية وأغانى النصر القديمة والتى كانت تنظم للإلقاء فى مناسبات معينة. ونظم كيركيداس من ميجالوبوليس (حوالى ٢٩٠ ـ ٢٢٠) قصيدة يحض فيها أصدقاءه على مواجهة أو تجنب خطر قيام ثورة إجتماعية متمردة بالعمل على علاج المرضى والعطف على الفقراء.

شكل ٣٥

شذرات بردية عثر عليها فى رمال مصر وهى تحمل نصا

من ميميات هيروداس بعنوان «المعلم»

ولقد أثر الشعراء السكندريون تأثيرا ضخما على الرومان، إذ وفروا لهم الشكل الشعرى وأمدوهم ببعض الموضوعات. بيد أن الرومان لم يجدوا فى شعراء الإسكندرية ما كانوا يفتقدونه أى جوهر الحس الشعرى. وإضطر شعراء روما أمثال لوكريتيوس وكاتوللوس وفرجيليوس إلى البحث عن هذه الشاعرية المفقودة فى ذواتهم وتجاربهم الخاصة ومجتمعهم الإيطالى جنبا إلى جنب مع النماذج الإغريقية الكلاسيكية من هوميروس إلى شعراء القرن الخامس.[٣١]

٣ ـ أحوال النثر

للوهلة الأولى يظن المرء أن العصر الهيللينستى هو عصر النثر لأن العلوم قد حققت إزدهارا ملموسا، ولأن المعارف إتسعت دائرتها، وأخيرًا لأن العقلانية سادت وتفوقت على الوجدانية. بيد أن نظرة فاحصة لحالة النثر السكندرى كفيلة بأن توضح لنا أنه من حيث التطور لا يفضل الشعر، وليس قادرا على مجاراة المتطلبات الجديدة، ولا يحاول حتى إحياء المجد القديم للنثر الأثينى فى مجالات الخطابة والتاريخ والفلسفة، وإن شق لنفسه بعض القنوات الصغيرة المستحدثة.

لقد أتت الخطابة القضائية على البقية الباقية من الخطابة البلاغية. أما الخطابة السياسية فقد حققت بعض الإزدهار الذى إستمر قرنا من الزمان بعد موت الإسكندر الأكبر. كان كل من دينارخوس (حوالى ٣٦٠ ـ ٢٩٠) وديموخاريس (حوالى ٣٦٠ ـ ٢٧٥) إبن خطيب أثينا المفوه ديموسثنيس مجرد بقايا لعصر الخطابة المجيدة. بيد أن ديميتريوس الفاليرى (المولود حوالى ٣٥٠) قد أفلح فى أن يشق لنفسه طريقه الخاص. وإستطاع أراتوس من سيكيون (٢٧١ ـ ٢١٣) أن يحرك بخطبه البليغة المجلس الآخى كما لم يفعل ديموسثنيس نفسه بالمجلس الأثينى. وللأسف لم تبق لنا منه خطبة واحدة ولا يتسنى لنا بالتالى أن نعرف كيف تحقق له ذلك. غير أن بلوتارخوس يتكفل بتزويدنا ببعض المعلومات عنه، ومنها نعرف أنه تجنب الشكليات وإرتجل خطبه وقال ببساطة شديدة ما يفكر فيه. ومن ثم فإن الناس الذين كانوا قد سئموا الحيل البلاغية بهرهم وشد إهتمامهم هذا الأسلوب الجديد وفغروا أفواههم وهو يستمعون إليه. وأهم خطبه التى حفظ لنا بوليبيوس موجزا لها هى خطبة تنادى بالوحدة الإغريقية فى مؤتمر عقد فى نوباكتوس عام ٢١٧.

ورويدا رويدا زحف المرض على الخطابة السياسية أيضا فأصابها بأعراض الحيل البلاغية وقضى عليها إبان القرن الثانى قضاء مبرما. وكثر عدد أساتذة هذا الفن،

وكان هيجيسياس من ماجنيسيا ـ الذى عاش فى منتصف القرن الثالث ـ قد عمل بحماس على نشر الأسلوب الآسيوى المزركش، ذى الفقرات المسجوعة واللفظ المنمنم والشكل المهندم. أما هيرماجوراس من تيمينوس الذى عاش فى منتصف القرن الثانى فقد ألف كتابا يمثل علامة بارزة فى تيار العودة للأسلوب الأتيكى. وإذا كانت للبلاغة فوائدها فى تعليم الناس كيف يرتبون أفكارهم، فإنها قد صارت لعنة من لعنات العصر الهيللينستى. لأن الناس صاروا يعتبرون أن الأسلوب والشكل هما كل شيء، أما المحتوى والجوهر فلا شئ. المهم أن تعرف كيف تقول ما لديك مهما كان تافها لا أن تقول شيئا مهما. وهكذا يمكن أن نشبه البلاغة الشائعة فى العصر الهيللينستى بأساليب الصحافة الرخيصة والسينما المبتذلة أو برامج التلفزيون الهزيلة فى عصرنا الحديث. وصارت لهذه البلاغة الهيللينستية المتفشية مباذلها ومضارها التى تبثها بين الناس المتلهفين بدورهم على المزيد من المعلومات عن القراصنة ومغامراتهم (على سبيل المثال)، بدلا من الإهتمام بشئون حياتهم العامة.

واحتل التاريخ مركز الصدارة فى النثر الأدبى السكندرى. فبعد الفتوحات الآسيوية على يد الإسكندر الأكبر شاهد العالم الهيللينستى ولفترة جيلين نتاجا تاريخيا لا بأس به. وللأسف مرة أخرى لم يصل لنا شئ من هذا النتاج ولا نعرفه إلا من خلال معلومات غير مباشرة. فمثلا نحس بأن هناك تيارا جديدا أوجدته فتوحات الإسكندر ويتمثل فيما كتبه بطليموس الأول (٢٨٨ ـ ٢٨٣ تقريبا) عن الإسكندر نفسه من وحى بعض الوثائق الرسمية وبتعليقاته هو شخصيا. وهى تعليقات جاءت فى شكل مذكرات يكتبها شخص رافق الإسكندر فى بعض حروبه. وهذا شئ جديد فى عالم التأريخ، فلأول مرة نرى رجلا يباشر هذا العمل بتدوين ما يعرفه وما رآه بعينه أى يقوم بعملية تسجيل للأحداث والوقائع. وبالمثل وصف نيارخوس رحلته التى قام بها قبل عام ٣١٢ فترك لنا أكثر المذكرات التاريخية جدارة بالثقة. وكل هؤلاء كانوا من أصدقاء الإسكندر ورفاق صباه. ولا شك أنهم تأثروا بأسلوبه فى الحياة. فأريستوبولوس من كاساندريا كان أحد الحرفيين المرافقين للإسكندر، وكتب فيما بين ٢٩٤ و٢٨٨ مذكرات مشبعة بمعلومات جغرافية ممتازة. وبالإضافة إلى هؤلاء كتب الكثيرون عن الإسكندر فإمتلأت كتاباتهم إما بالمديح الزائف أو بالشائعات المغرضة بالإضافة إلى الخزعبلات.

وبعد عام ٢٦٤ بقليل كان تيمايوس من تاورومينيوم (حوالى ٣٥٦ - ٢٦٠) قد أكمل تاريخه الكبير عن إغريق الغرب والذى يؤرخ لهم حتى ذلك العام المذكور. ومارس هذا الكتاب تأثيرًا ضخما طيلة قرنين من الزمان. ويبدو أن تيمايوس كان مثقفا ثقافة واسعة ورحالة جاب بلدانا كثيرة ومجتهدا لا يشق له غبار فى جمع الدلائل الوثائقية. ولكنه فى حدود ما نعلم أيضا إفتقر إلى عمق التفكير والتحليل وخضع للأسلوب الآسيوى المزركش وإستهدف التأثير البلاغى. فإنساق وراء العجائب يحكيها والأساطير الغريبة يقصها، ولو أن له الفضل فى تبنى فكرة التأريخ بالدورات الأوليمبية. وهى فكرة شاعت بعد ذلك وإستخدمها بوليبيوس وكاستور. وحاول دوريس - الذى كان يوما ما طاغية ساموس - أن يدخل هو أيضا تجديدًا ما عندما كتب تاريخ الفترة الواقعة بعد موقعة ليوكترا عام ٣٧١ وحتى عام ٢٨٠. وتمثل هذا التجديد فى محاولته أن يضفى على تاريخه السمة الدرامية وعنصر التشويق. ثم يأتى نيمفيس من هيراكليا البونطية الذى نشط حوالى عام ٢٨٠ وأرخ لخلفاء الإسكندر ولم يبق لنا منه شيء. ويبدو أن تاريخه عن مسقط رأسه هيراكليا كان على درجة معقولة من الجودة. وفى أثينا كتب دُيللوس (Diyllos) تاريخا لبلاد الإغريق من الحروب المقدسة (الأمفيكتيونية)[٣٢] حتى موت كاسندر عام ٢٩٨. ومن المرجح أنه ترك بعض البصمات على كتابات ديودوروس الصقلى. أما ديميتريوس الفاليرى الذى سبق أن تعرضنا له كخطيب فقد كتب تاريخا لحكمه فى أثينا. ولكل من ديموخاريس وديميتريوس البيزنطى وبروكسينوس وبيرهوس من إبيروس كتابات تاريخية متفرقة.

ولعل أعظم مؤرخ ظهر فى الخمسين سنة التالية لموت الإسكندر الأكبر هو هيرونيموس من كارديا الذى كان صديقا - وربما قريبا - ليومينيس من كارديا. فبعد موت الأخير خدم هيرونيموس فى بلاط أنتيجونوس الأول وديميتريوس وجوناتاس إما كقائد أو كمدير إدارى. ويشمل تاريخه الفترة من موت الإسكندر الأكبر (٣٢٣) حتى موت بيرهوس (٢٧٢ وربما حتى عام ٢٦٣). وله تأثيرات ملحوظة على ديودوروس الصقلى وأريانوس وبلوتارخوس. وهو يتبع الأسلوب الذى تبناه بلوتارخوس بعد ذلك فى التأريخ أى بسنوات الحملة. وتبدو شخصياته جديرة بالثقة

وهذه ظاهرة نادرة فى كتابات ذلك العصر. ولكنه أهمل الأسلوب لأنه كان حريصا على نقل الحقيقة كما رآها والأحداث التى شارك فى صنعها. لقد ضرب المثل إذن على أن من يقوم بدور نشط فى الحياة العامة هو وحده القادر على كتابة التاريخ بصورة جيدة. ولم تستطع الدولة السيليوكية الآسيوية ولا مصر البطلمية أن تقدم لنا مؤرخا فى مستواه.

وقبل أن نصل إلى بوليبيوس نشير على عجل إلى ثلاثة مؤرخين هم فيلارخوس الذى أكمل تاريخ دوريس وأراتوس من سيكيون وسوسيلوس، الذى يعد ضياع تاريخه عن هانيبال خسارة حقيقية ولاسيما أنه كان قد ذهب فى حاشية هذا القائد القرطاجنى إبان غزوته لإيطاليا.

وبظهور بوليبيوس من ميجالوبوليس (١٩٨ - ٢١٧ تقريبا) تتوارى إلى الظل بقية أسماء المؤرخين فهو مؤرخ القرن الثانى بلا منازع. كان نشطا فى عالم السياسة ومؤيدًا متحمسا للإتجاه الذى يقبل السيادة الرومانية على بلاد الإغريق فى مقابل الإحتفاظ بالإستقلال الذاتى للدويلات الإغريقية. ولكن الموقف الحيادى للحلف الآخى - الذى كان بوليبيوس أحد زعمائه - إبان الحرب المقدونية دفع روما إلى الشك فى هذا الحلف. وكان بوليبيوس نفسه أحد الأسرى الألف الذين أقتيدوا إلى روما بعد موقعة بيدنا (١٦٨). وهناك تعرف على بانايتيوس وسكيبيو أيميليانوس ثم عاد إلى بلاد الإغريق عام ١٤٦. يحكى تاريخه قصة «العالم غير المأهول» من عام ٢٢١ إلى ١٤٦. ولم يبق من هذا المؤلف الكبير سوى الكتب الخمسة الأولى وفقرات طويلة من الكتب الأخرى. أخذ عنه المؤرخ الرومانى الشهير تيتوس ليفيوس الكثير. ويعتبر بوليبيوس أن المؤرخين إفوروس وتيمايوس قد سبقاه بالكتابة فى بعض النواحى، ولكنه يعطى وصفا تمهيديا لبلاد الإغريق وروما لكى يسد الفجوة بين تيمايوس وعام ٢٢١. وينفر بوليبيوس من الحيل البلاغية ولا يشق فى الأعاجيب المثيرة. وقد لا تسر قراءة بوليبيوس بعض الناس لأن أسلوبه صارم يشبه أسلوب الوثائق الرسمية أو البلاغات العسكرية. وهو يقطع روايته بين الحين والآخر ليستطرد فى مناقشة أمور عسكرية تفصيلية كان يمكن أن تأتى فى الملحق أو فى الحواشى لأى كتاب يؤلفه مؤرخ حديث. ويستخدم بوليبيوس السجلات الرسمية كلما إستطاع إلى

ذلك سبيلا ولكنه لم يدرب على البحث العلمى تدريبا كافيا. وعقلية بوليبيوس عقلية سياسية ومع ذلك لا يصف لنا الدستور الآخى. وهو لا يتخذ موقف الحياد لأنه ينحاز لحزب ما من الأحزاب الآخية، وله موقف معلن بالنسبة لأيتوليا ومقدونيا كما أنه متعصب لروما. بيد أنه حاول أن يكون منصفا بالنسبة لهانيبال - لا قرطاجنة على أية حال. على أن حصرنا لهذه العيوب يؤكد عظمة عمله ككل. لقد وضع لكتابه موضوعا ضخما أعطاه أبعاده الكاملة. وتلعب روما دور البطولة الرئيسية فى تاريخه لأن موضوعه الأساسى هو التوسع الرومانى فى عالم البحر المتوسط. وهكذا يعد تاريخه ملحمة نثرية لعصر البطولة الرومانية. ويشى تاريخه بأن صاحبه قد فهم العصر ورجاله كما نفذ إلى جوهر الشخصية الإغريقية والروح الرومانية. ويستطيع بوليبيوس أن يرسم صورًا جميلة عندما يشاء، كما حاول دائما أن يبحث فى أسباب الأشياء وإن لم تكلل كل محاولاته بالتوفيق، وهو لا يتحاشى الأحكام الأخلاقية. وأبرز ما حققه بوليبيوس فى مجال التأريخ أنه أكد بما لا يدع مجالا للشك أن هدف التاريخ الرئيسى هو الحقيقة.

وواصل بوسيدونيوس (١٣٥ - ٥٠ تقريبا) تاريخ بوليبيوس فكتب تاريخا مليئا بالتفاصيل وإتسم أسلوبه بقدرة هائلة على التصوير. بيد أنه ظهر بمظهر المؤرخ السطحى لأنه حكى عدة عجائب وغرائب. وجاء وصفه للكِلت على نحو يكشف عن عدم مقدرة على سبر أغوار الشخصية. ومع أن يوليوس قيصر قد عاد إلى هذا الوصف فى كتاباته، فإن هذا لا يعنى سوى أن قيصر نفسه يعانى من نفس العيب. وفى تاريخ بوسيدونيوس لا نحس بكاتب عظيم يقف خلف ما نقرأ. يبدو ذلك من التبرير الذى يقدمه لإنضمام أثينا إلى ميثريداتيس فى حربه ضد روما. فهو لا يشرح طبيعة وسبب الكراهية التى أثارتها روما، بل يحكى كيف أن شعبا صغيرًا آمنا ومسالما كان قد أمضى قرنا من الزمان دون حروب ينهض فجأة لخوض غمار القتال حتى الموت ضد روما - كما فعلوا من قبل ضد إكسركسيس - فقط لأن سوفسطائى طلب منهم ذلك!

وكان نيكولاوس الدمشقى مؤرخا أفضل وأكثر فلسفة. ولد حوالى عام ٦٤ كان يعمل فى بلاط كليوباترا السابعة ثم إنتقل إلى خدمة الملك هيروديس الكبير (هيرود)

وصار من أخلص أعوانه ومحبيه على حساب مشاعره لمخدومته الأولى. نشر ترجمة ذاتية بالإضافة إلى سيرة تمجيدية لشباب أوغسطس وتاريخ عالمى فى مائة وأربع وأربعين كتابًا، يبدأ من أقدم العصور وينتهى بموت الملك اليهودى هيروديس الكبير (٧٣ - ٤). ولقد وصف بالتفصيل الأحداث التى عاصرها وعاشها بنفسه مما يعطى لكتاباته أهمية كبرى لا يعوضنا عن فقدانها سوى ما إقتطفه منها المؤرخ اليهودى فلافيوس يوسيفوس (٣٨/٣٧م - ١٠٠م) فى كتابه «الآثار اليهودية» المنشور عام ٩٤/٩٣م فى عشرين جزءاً. ولقد إحتفظ لنا هذا المؤرخ اليهودى بهذه المقتطفات فى الأجزاء من الرابع عشر إلى السابع عشر. كما أنه إعتمد فى مقدمة مؤلفه الآخر «عن الحرب اليهودية» على تاريخ نيكولاوس الدمشق. وإلى الأخير يرجع الفضل فى بقاء سيرة هيروديس الكبير معروفة للجميع فى حين نسيت شخصيات أخرى أعظم منه.

ولا نعرف شيئًا عن تاريخ أجاثارخيديس من كنيدوس المكتوب حوالى عام ١٢٠ ويدور حول العالم كله. وربما يكون كتاب تياجينيس البسكندرى «عن الملوك» تاريخا للأنساب المقدونية الملكية وهو مكتوب حوالى عام ٢٠. وكتب أبوللودوروس من أرتميتا (؟) تاريخا لبارثيا وصلتنا منه بعض الشذرات. أما ديودوروس الصقلى (كتب فيما بين عام ٦٠ و٣٠) فقد وضع مؤلفه «المكتبة التاريخية» إبان عصر أوغسطس المبكر، وأثبت أنه كمؤرخ لم يكن كفء للمهمة التى تصدى لها برغم المتعة التى يشعر بها المرء وهو يطالعه. وفى الواقع فإن مستوى هذا الكتاب يتباين ويتأرجح بين الجودة الملموسة والرداءة الظاهرة، وذلك وفق مستوى الكاتب الأصلى الذى يلخصه أو ينقل عنه ديودوروس. ومع ذلك فله الفضل فى معرفتنا بأشياء كان من المتوقع أن لا تصلنا عنها أخبار قط، ولولاه ما سمعنا مثلاً بأسماء إيامبولوس وهيرونيموس.

وفى العصر الهيللينستى ظهرت أشكال أخرى للكتابة الأدبية. ففى بداية القرن الثالث حاول كاهنان هما بيروسوس (Berossos) من بابيلون ومانيثو المصرى أن يعرفا الإغريق بتاريخ بلديهما. وإن كانوا قليلين هم الإغريق الذين حاولوا بالفعل التعرف على تاريخ «البرابرة». ولقد كان تقويم سايس أى تقويم السنة المصرية بمهرجاناتها

مكتوبا باللغة الإغريقية وشائعا منذ عام ٣٠٠. وجدير بالذكر أن كاليماخوس عرف وقلد إحدى القصص البابلية. وإبان حكم بطليموس الأول كتب هيكاتايوس من أبديرا وصفا لمصر. وفى فترة لاحقة كتب شخص يدعى مناندروس تاريخا لفينيقيا. أما ألكسندر بوليهيستور من ميليتوس فقد جمع عام ٥٠ الكثير من أدب الإغريق والأجانب. وهناك أيضا قائمة طويلة بتواريخ محلية خاصة بمدن شتى كتبت فى هذا العصر. بيد أن أبرز الأسماء فى القرن الثانى هو بوليمون من إليون (طروادة) الذى أمضى نصف حياته يقرأ ويفحص النقوش والوثائق الخاصة بالكثير من الدول. وبعد أن حصل على معلومات قيمة شرع يكتب عن أسس وآثار وعادات العديد من المدن والدول. وكان كاتبا موثوقا به إلى حد بعيد وإن لم يبق لنا منه شىء. ولعل فقدان مؤلفه يعد خسارة جسيمة بل أكبر الخسائر بعد مؤلف هيرونيموس. ولقد قلده الكثيرون وإعتمد عليه باوسانياس إعتمادا كبيرا يفوق ما يعترف به. وكان إراتوسثينيس القوريني (٢٧٥ - ١٩٤ تقريبا) تلميذ كاليماخوس قد كتب دراسة تاريخية حولية. وفى عام ١٤٤ نظم أبوللودوروس الأثينى هذه الحولية شعرا وإستخدمها كاستور من رودس (مات عام ٤٢) وهو يجمع قوائمه الحولية. وكذا أفاد منها كل من فارو ويوليوس أفريكانوس الذى إعتبره إيوسيبيوس رائدا له. وهكذا يمكننا أن نمسك بخيط متصل يبدأ من إراتوسثينيس وينتهى عند إيوسيبيوس.

تميزت مدرسة المشائين - خلفاء أرسطو - بالإقبال الشديد على جمع الحقائق، ومن ثم كان طبيعيا أن يتعاملوا مع التاريخ من البداية. فكتب ثيوفراستوس تاريخا للأبحاث العلمية وكتب آخرون تواريخا للطب والرياضيات. ثم جاء تلميذان من تلاميذ ثيوفراستوس هما دوريس المؤرخ الذى سبق أن أشرنا إليه وخامايليون من هيراكليا البونطية فوضعا أول تاريخ للفن والشعر. وكتب ديكايارخوس حوالى عام ٣٠٠ كتابا مهما بعنوان «حياة هيلاس» و «دستور إسبرطة» وربما يكون الأول بمثابة تاريخ ثقافى للإغريق. على أية حال فقدت هذه المؤلفات جميعا. أما مؤلف ثيوفراستوس «الشخصيات» والذى سبق أن ألمحنا إليه فيعد نوعا من التاريخ الإجتماعى وقد وصل إلينا[٣٣].

وكان لإهتمام المشائين بالتاريخ وجمع الحقائق أثر سىء لأنهم زادوا عن الحد

مما دفعهم إلى الخلط بين الحقيقة والخيال دون تمييز، بل وإمتلات كتاباتهم بالفضائح والشائعات. وتجسدت كل تلك المساوىء فى كتاب كليارخوس من سولى والذى يحمل عنوان «السير». ومن الذين إنشغلوا بكتابة السير نذكر ساتيروس الذى كتب حوالى عام ٢٢٠ سيرة ليوريبيديس فى شكل حوار. ونذكر كذلك هيرميبوس من أزمير وهو تلميذ كاليماخوس. وتتمتع هذه الكتابات جميعا بالسطحية إلا أن بلوتارخوس أعطى لها قيمة عالية عندما إعتمد عليها كمادة خام صنع منها أعمالا أدبية رائعة[٣٤]. ولعل أهم كاتب للسير إبان العصر الهيللينستى هو المثال أنتيجونوس من كاريستوس الذى مات بعد عام ٢٢٥ وكتب سيرا لفلاسفة القرن الثالث. وبقيت لنا منه بعض الشذرات التى حفظها فى مؤلفه ديوجينيس لاإرتيوس.

ومن الملاحظ أن الجغرافيا الهيللينستية بدأت علما وإنتهت إلى الأدب. وتعطينا «جغرافيا» إراتوسثينيس وصفا للعالم الذى عرفه، وهو وصف جيد فيما يتصل بالبحر المتوسط وفتوحات وإكتشافات كل من الإسكندر الأكبر وباتروكليس وميجاسثنيس وبيثياس. كانت الحدود والمعالم فى جغرافيا ذلك العصر تقريبية تخمينية لأنه على سبيل المثال لم يعرف شئ محدد عن شبه الجزيرة الأفريقية (آنذاك) ولا شبه الجزيرة الهندية ولا بلاد الشرق المعروفة بإسم جانجيس (Ganges) ولا شمال أوروبا وآسيا. بيد أن الوصف الذى أعطاه إراتوسثينيس لما وراء ما بين النهرين من الأراضى الآسيوية ظل هو المرجع المعتمد لفترة طويلة من الزمن. وكانت عقلية المؤرخ بوليبيوس النفعية هى التى لفتت أنظار الناس لفوائد الجغرافيا الوصفية. وترك معاصره الأصغر أجاثارخيديس من كنيدوس وصفا ممتازا لساحل البحر الأحمر وشعوبه الغربية، وإعتمد فى ذلك على صعوده إلى أعالى مصر الجنوبية[٣٥]. وكتب أبوللودوروس من أرتميتا عن باكتيريا وتركستان الصينية. أما أرتميدوروس من إفيسوس الذى عاش حول عام ١٠٠ وكان رحالة واسع النشاط فقد أنجز كتابا شاملا ومفيدا إعتمد فيه على السابقين. إنه مؤلف غنى بالتفاصيل فهذا ما شهد به سترابون. وجدير بالذكر أن الأخير قد أفاد أيضا من بوسيدونيوس ولا سيما فيما يتصل بوصف شعوب غرب أوروبا والثروة المعدنية فى أسبانيا وكذا المناطق البركانية فى آسيا الصغرى. ونقل سترابون عن ديودوروس وصفه الشيق لعجائب بلاد العرب.

ومع أن سترابون (٦٤ ق.م - ٢١ م تقريبًا) من أماسيا نشر « الجغرافيا » إبان عصر الامبراطور تيبيريوس، فإننا نشير إليه هنا لأنه يعد من قلة الجغرافيين الذين ندين لهم بالكثير. وبوسعنا أن نصف كتابه على أنه الكلمة الأخيرة أو أغنية الختام للروح الهيللينستية. ومن خلال كتابه هذا يمكن أن نلق نظرة وداع على العالم الإغريق وهو يتلاشى ماضيًا إلى عالم الظلال. وليس سترابون جغرافيًا أصيلاً، لأنه يجسد ويقلد كل ما قاله سابقوه، ولكنه يكتب ما يكتب بوعى كامل وإدراك شامل لوظيفته ومهنته وقدره. ومع ذلك لمن المحتمل أن تقييمنا له كان سيتغير كثيرًا لو أن بأيدينا الآن مؤلفات أرتميدوروس وبوسيدونيوس. كم كنا نتمنى أن يكون موضوع سترابون هو الممالك الهيللينستية فى أوج إزدهارها لا فترة إنهيارها ! وكم كنا نتمنى أن يسهب فى وصفه لباكتيريا ويوجز الحديث عن الملوك الهيللينستيين الصغار عملاء روما وأذنابها ! ومع ذلك فإن الكم الهائل من المعلومات التى جمعها سترابون وسجلها ترقى إلى مستوى أن تكون نظرية جغرافية لا تغفل حتى إقتصاديات المدن الإغريقية. وسترابون هو الذى عرف عن أعماق آسيا - لا ساحلها فقط - ما لم يعرفه أحد بعده حتى ظهر الرحالة الحديث ماركو بولو. فى كتابه نلمح عظمة الإسكندرية وروديس ونلم بشىء ما عن النظام الإجتماعى فى البنغال ونطلع على أحوال ملوك كابادوكيا الذين شغلوا أيضًا مناصب الكهنوت. وفى كتابه أيضًا نشاهد حيل وألاعيب سحرة الهند، ونتعرف على كاهنات جرمانيا، ونستمتع بوصف مهرجانات طراقيا وبلاد الفرس العجيبة. وبصحبة سترابون يمكن أن نستكشف بريطانيا غربًا والبحر القزوينى شرقًا، فنراقب معه النمس الذى يقتل تمساحًا، أو نقطف معه أزهار الزعفران من أحراش كوركيرا (كورفو)، أو نسير ببطء شديد خلف النعامة النوبية، أو نطارد فى سرعة أرانب أسبانيا. حقًا إن كتاب سترابون هو الوحيد الجدير بأن يخلف تاريخ هيرودوتوس الوصفى.

ومن الجغرافيا الوصفية إنبثقت إبان العصر الهيللينستى صورة فريدة لفن القصة يمكن أن نسميه « حكايات الرحالة ». وكان أنتيفانيس من بيرجى هو الذى وضع الأنموذج عندما ألف قصة قال فيها إنه سافر إلى بلد ما شديدة البرد إلى حد أنه أثناء الخريف تتجمد كلمات المرء فى الهواء أثناء خروجها من الفم فلا يسمع الناس

ما يقول إلا بعد أن تذوب الثلوج فى مطلع الربيع ! ! وألف هيكاتايوس كتابًا عن الهيبربوريين (أهل سيبيريا ؟) وألف أموميتوس كتابًا آخر عن أوتارا كوروس (Uttara Kurus) فى الهيمالايا وكلاهما يسير على منوال أنتيفانيس. ولعل « القصة الحقيقية » التى أوردها لوكيانوس تعد أصلاً من أصول مغامرات السندباد البحرية. وجنبًا إلى جنب مع هذا التيار شاعت الحكايات الأسطورية الرومانتيكية كقصة أينياس وتأسيس مدينة روما. ولقد إستمر هذا التيار فى خيط متصل إلتقطه جيفرى من مونموث إبان العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة الأوروبية(٣٦). بيد أن أهم إنجاز تم فى تلك الفترة هى قصة الإسكندر الأكبر الرومانتيكية التى شاعت فى أواسط العامة. وهى قصة بلغ من تعقيدها أنها تتناقض فى جزئياتها التفصيلية مع بعضها البعض. بل إنها خلطت عناصر شتى مأخوذة من مصر وبابيلون وبلاد الإغريق وغيرها. وقيل عن النسخة الإغريقية لهذه القصة الشعبية أنها لم تكتمل إلا فى القرن الثالث الميلادى، وإن كانت بذرتها قد تولدت إبان العصر الهيللينستى أى قبل ذلك بستة قرون. ولقد إنتشرت هذه القصة فى مساحة جغرافية شاسعة إمتدت من مالايا وسيام شرقًا إلى فرنسا وبريطانيا غربًا.

ولا يفوتنا قبل أن نختم حديثنا عن النثر أنه اخذ أشكالاً عدة ومتنوعة نذكر منها الرسائل الحقيقية أو الوهمية مثل رسائل الإسكندر الأكبر وأنتيجونوس جوناتاس وغيرهما. وهناك المحاورات الخيالية بين الشخصيات التاريخية. ولا ننسى هجائيات مينيبوس من جادارا التى إزدهرت حوالى عام ٢٨٠ وإتكأ عليها لوكيانوس كثيرًا. وهى تجمع بين النثر والشعر والسرد والحوار والهزل والجد. وإنشغلت فئة من الكتاب بجمع القوائم، مثل قائمة بأسماء خطباء أتيكا العشرة، وقائمة أعاجيب الدنيا السبعة وهكذا. حتى أن أحدهم أجهد نفسه فى حصر من بلغوا من العمر مائة سنة، وآخر أعد قائمة بالممتنعين عن المسكرات إمتناعًا قاطعًا ! ثم نشأت فكرة قصة الحب الرومانتيكية التى تتحدث عن ثنائيات العشاق المشهورة مثل هيرو ولياندروس، سافو وفاؤون، ثيسبى وبيراموس، ستراتونيكى وأنطيوخوس الأول وهلمجرا. وغنى عن التبيان أن هذا قد مهد الطريق أمام نشأة ما سماه الرومان « القصة الإغريقية ». وهناك كتاب عن التجميل كان من الطبيعى أن ينسب إلى كليوباترا السابعة.

وأما الكتاب الذى لا نجد مفرًا من الإشارة إليه بسبب ما خلفه من شرور فهو ذلك الذى ظهر إبان القرن الثالث بعنوان «فنون المجون فى الماضى». ويزعم مؤلفه بأنه تلميذ سقراط أى أنه أريستسيبوس. ويكفى أن ننوه إلى أن هدف هذا الكتاب الرئيسى هو أن يلصق أكبر قدر ممكن من الفضائح بالأسماء المشهورة فى التاريخ.

ولا يمكننا أن نغفل الإشارة ولو على عجل إلى أن العصر السكندرى هو العصر الذهبى للعلم الإغريقى فى كافة الفروع. فتقدمت الرياضيات، إذ شهد القرن الثالث إنجازات إقليدس (Euklides) السكندرى وأرشميدس (أرخميديس Archimedes). وبتقدم الرياضيات تقدم علم الفلك أيضًا فظهر مؤسس نظرية أن الشمس هى مركز الكون أى ما يعرف بالنظام الشمسى ونعنى أريستارخوس من ساموس (وهو غير الناقد الهومرى المعروف الذى سبق أن ألمحنا إليه). وكذلك ظهر هيبارخوس من نيكايا إبان القرن الثانى. أما أشهر علماء الإسكندرية الذى يعرفه عامة المثقفين فى عصرنا الحديث فهو كلاوديوس بطليموس الذى مات عام ١٧٨ م وكان عالمًا فلكيًا ومنجمًا وجغرافيًا، أفاد مما خلفه علماء الإسكندرية البطلمية. وفى الطب برع السكندريون فى مجال التشريح الذى شمل الجهاز العصبى. وعلى الفور يتبادر إلى الذهن إسم كل من هيروفيلوس (إزدهر أوائل القرن الثالث) ومعاصره إراسيستراتوس فالأول عرف على أنه أبو علم التشريح والثانى هو أبو علم الفيسيولوچيا. وهناك الكثير من الأسماء التى يمكن أن تذكر هنا، ولكننا نكتفى بالإشارة إلى من يرجع له الفضل فى حفظ تراث الإسكندرية الطبى أى جالينوس (١٢٩ - ١٩٩ م) الذى رغم أن معظم كتاباته قد فقدت فإن ما بقى منها يملأ الكثير من المجلدات كما أن العرب عرفوه وأفادوا من دراساته الكثير بعد أن ترجم الكثير من مؤلفاته حنين بن إسحق[٣٧].

الخاتمة

وبعد... فلعل القارئ الكريم قد تبين معنا كيف أن الأدب الإغريقى يعد بحق تراثًا إنسانيًا عالميًا وخالدًا من حيث الشكل والمضمون. فالأدب الإغريقى من جهة هو الذى قدم للإنسانية بعض الأشكال الأدبية التى لم تكن معروفة من قبل. ووصل بهذه الأشكال - وكذا تلك التى كانت معروفة على نحو أو آخر لدى شعوب وحضارات أقدم - إلى درجة من الكمال والجمال بحيث يمكن إعتبار أى تطور طرأ عليها بعد العصر الإغريقى ضربًا من التدهور. ومثال ذلك ما حدث للشعر الملحمى بعد هوميروس وما أصاب المسرح بعد سوفوكليس.

ومن جهة أخرى إنشغل الأدب الإغريقى فى جدية تامة بقضايا الوجود الإنسانى الجوهرية. وهو بذلك قد دلل على أنه أدب يصلح لكل مكان وزمان وعلى أنه جدير بالخلود والعالمية. ومن أهم هذه القضايا التى تمثل المحتوى الرئيسى للأدب الإغريقى قضية العلاقة بين الإنسان والآلهة، وصلة الأرض بالسماء، ومسألة ما وراء الطبيعة أى عالم الميتافيزيقيا والغيبيات. وكذا نظام العمل فى هذا الكون وفكرة العدالة ومشكلة المستقبل الذى يعد لغزًا مغلقًا بالنسبة للإنسان. وتأمّل الكتاب والأدباء الإغريق كثيرًا فى طبيعة الفن الذى يمارسونه ووظيفته أيضًا. ولسنا بحاجة إلى تبيان أن هذه القضايا التى فجرها الأدب الإغريقى منذ حوالى ثلاثين قرنًا من الزمان لا تزال هى شغلنا الشاغل نحن أبناء القرن العشرين وفى كل أرجاء المعمورة.

وهناك قضية أخرى حضارية شغلت الأدباء الإغريق من أولهم إلى آخرهم ونعنى قضية التعامل مع التراث. فهوميروس له ما يسبقه من موروث ملحمى شفوى تناقلته أجيال عدة، قبل أن يجمع شتاته هذا الشاعر المبدع ويصوغ منه ملحمتيه «الإلياذة» و«الأوديسيا». بل إن هذا الموروث الملحمى الأقدم من هوميروس كان

على الأرجح ذا أصول شرقية، أى مقتبسًا من حضارات الشرق القديم التى أرسلت إشعاعاتها إلى بلاد الإغريق عبر ساحل آسيا الصغرى. المهم أن أسلوب التعامل مع التراث هو من القضايا الملحة على أذهان الأدباء الإغريق عبر جميع العصور، فسطروها فى صفحاتهم. وإذا كنا قد قلنا أن هوميروس قد ورث عن من هم أقدم منه أغانى البطولة الملحمية وتقنيات الإنشاد الشفوى، فإنه هو نفسه بمرور الزمن قد أصبح بملحمتيه الخالدتين التراث الرئيسى والنبع الفياض الذى نهل منه كل من جاء بعده إبتداء من أتباعه الملحميين إلى هيسيودوس الشاعر التعليمى فشعراء الأغانى الفردية والجماعية. ثم جاءت الدراما وإتكأت على الملاحم الهومرية إلى الحد الذى جعل أيسخولوس أبا التراجيديا يقول إن مسرحياته ليست سوى الفتات المتبق من مائدة هوميروس الحافلة. ولقد إحتلت هذه القضية الحضارية - أى الصراع بين القديم والجديد - بؤرة إهتمام الشاعر الكوميدى أريستوفانيس فكانت هى الموضوع الرئيسى فى كثير من مسرحياته ولا سيما «الضفادع» و«السحب». أما فى العصر السكندرى فقد نشطت حركة قوية لإحياء التراث القديم، إما بالدراسة والتحقيق والتعليق، وإما بالمعارضة والتقليد. ولذا إندلعت معركة شعرية كبيرة بين كاليماخوس نصير التجديد وأبوللونيوس الرودسى سلفى النزعة ومحب القديم.

وهكذا فإن الأدب الإغريقى الذى نعتبره تراثًا عالميًا إنسانيًا يعلمنا هو نفسه كيف نتعامل مع التراث. ومنه نعرف أن هذه المسألة ليست وليدة أيامنا هذه - كما قد يظن البعض - بل قديمة العهد لأنها متصلة بفكرة الزمن وتقادمه الواردة فى أسطورة العصور عند هيسيودوس.

ولقد أفاد الأوربيون المحدثون كثيرًا من هذا الدرس الإغريقى. وفى مطلع عصرالنهضة قامت حركة إحياء الدراسات الكلاسيكية بعد أن إنطلقت شرارتها الأولى - ككل شىء فى عصر النهضة - من إيطاليا. ثم إمتدت نيران هذه الحركة الإحيائية إلى فرنسا وإنجلترا وأسبانيا وألمانيا. وتبلورت المدرسة الكلاسيكية الجديدة فى الأدب والفنون. ولعله من المفيد أن نذكر هنا أسماء بعض أقطاب هذه المدرسة. فمن إيطاليا نذكر بترارك وبوكاشيو ودانتى ثم سكاليجر وجيامبا تيستا جير الدى المقلب بإل شينثيو. ومن فرنسا نذكر إتين جوديل وروبير جارنييه وبوالو ثم كورنى

وراسين وموليير. ومن إنجلترا نذكر توماس كيد وكريستوفر مارلو وبن جونسون ثم شكسبير. وأما من ألمانيا فنكتفى بذكر جوتشيد وليسنج ثم شيللر وجوته وكذا إرازموس الهولندى. هؤلاء هم مؤسسو الكلاسيكية الجديدة فى عصر النهضة. قام بعضهم بتحقيق النصوص الإغريقية واللاتينية وطبعها مما وسّع رقعة الثقافة الكلاسيكية، وترجم آخرون الكثير من هذه النصوص إلى اللغات الأوروبية الحديثة. وأعاد الأدباء المبدعون ناثرين كانوا أم شعراء صياغة الأساطير القديمة، وأحيوا رموزها وصورها الشعرية ومحتواها الفكرى والفلسفى. وساروا على هدى من المعايير النقدية القديمة. صفوة القول إن عصر النهضة الأوروبية الذى بدأ ينفض التراب عن التراث الإغريقى (الرومانى) القديم وإنتهى إلى الكشف عن كنوزه الدفينة أخذ من ذلك دفعة قوية نحو عصرنا الحديث، بكل ما فيه من إنجازات أدبية وفنية بل وتكنولوجية.

وبالنسبة لعالمنا العربى وعلاقته بالتراث الكلاسيكى، فإننا ننوه إلى بعض الحقائق المهمة. لقد رأينا فى الصفحات الأولى من كتابنا هذا أن جذور الأدب عند الإغريق وكذا أساطيرهم وفنونهم تمتد إلى أعماق التربة الشرقية هناك حيث إزدهرت حضارات مصر وما بين النهرين وفينيقيا وغيرها. ومن ثم يمكن القول بأن إستيعابنا للتراث الإغريقى (الرومانى) سيفيدنا بلا شك فى تقييم حضارتنا الشرقية نفسها.

ومن جانب آخر نعرف جميعًا أن العرب المسلمين كانوا على إتصال وثيق إبان عصرهم الذهبى بالتراث الإغريقى (الرومانى) فنقلوا عنه ما نقلوا. بل إن بعض الترجمات العربية للنصوص الإغريقية كانت هى الركيزة الرئيسية فى حركة إحياء التراث الكلاسيكى بأوروبا الناهضة. وكل ذلك يعنى أن تراثنا العربى الإسلامى لم يكن بمعزل عن التفاعل مع حضارة الإغريق والرومان وآدابهما.

أما فيما يتعلق بأدبنا العربى الحديث والمعاصر فحرى بنا أن ننوه - وفى ضوء ما تقدم - إلى بعد النظر الذى تحلى به روادنا الأوائل الذين دعوا منذ بداية هذا القرن إلى ضرورة الإهتمام بالأدب الإغريقى والرومانى. فرفاعة رافع الطهطاوى وأحمد لطفى السيد وطه حسين وتوفيق الحكيم وأحمد شوقى وغيرهم قد عادوا إلى التراث الكلاسيكى وإستلهموه أو نهلوا منه، كل وفق طاقته وإتجاهاته. بيد أننا نلاحظ أن

هؤلاء الرواد جميعًا قد توسطوا فى إتصالهم بالأدب الإغريق والروماى باللغات الأوروبية الحديثة، فلم يتقنوا اللغة الإغريقية أو اللاتينية أو لم يتعلموها قط. ولم يكن هذا ميسورًا لهم. فمعرفتهم بالتراث الكلاسيكى إذن معرفة غير مباشرة. ونرى من جانبنا ضرورة تخطى مرحلة «التوسط» هذه والإنتقال منها إلى أفق التعامل المباشر مع التراث الكلاسيكى فى لغتيه القديمتين. ومن هنا تأتى ضرورة التفكير فى وضع بعض القواميس والموسوعات الكلاسيكية كبداية قوية لعقد هذه الصلة المباشرة.

وعلى أية حال فإن صفحات أدبنا المعاصر لازالت تحاول التقرب من الأدب الإغريق الروماى بصورة أو بأخرى. فالمسرح العربى - حديث العهد نسبيًا - قد نجح فى الإرتباط إلى حد ما بالمسرح الإغريق. ويكفى أن نشير هنا إلى أنه قد أصبح لدينا الآن ما يمكن أن نسميه «أوديب العربى»، بمعنى أن أوديب الإغريق قد إنضم إلى أسرة الشخصيات التراثية على خشبة مسرحنا إذ ظهر فى أربعة مسرحيات عربية حتى الآن*. أما بالنسبة للشعر العربى الحديث والمعاصر فإن المتصفح لدواوين أبى القاسم الشابى وعلى محمود طه وأبى شادى ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب** وعبد الوهاب البياتى*** وأدونيس ونزار القبانى وصلاح عبد الصبور وغيرهم سيجد أن شخصيات ورموزًا أغريقية كثيرة - لا سيما تلك المتصلة بأسطورة بروميثيوس سارق النار**** - تتربع على عرش الوحى والإلهام بالنسبة لشيطان هؤلاء الشعراء. بل إن الأسطورة الإغريقية ورموزها قد إرتبطت لدى البعض بفكرة التجديد فى الشعر العربى المعاصر.

---

* انظر د. أحمد عتمان: «أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصرى» مجلة البيان الكويتية - أعداد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦ - ٢٢، ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢ - ٥٩، ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦ - ١٥٦، ١٥٨ (مايو ١٩٧٩) ص ٩٨ - ١٠٧.

** أنظر لنفس المؤلف: «على هامش الاسطورة الإغريقية فى شعر السياب» مجلة فصول المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣) ص ٣٧ - ٤٦.

*** انظر لنفس المؤلف «عبد الوهاب البياتى وحرائقه الشعرية» مجلة الكويت عدد ١٦، ص ٣٦ - ٤٣ وص ١١٤.

**** انظر لنفس المؤلف «سارق النار وملهم الأشعار» مجلة الدوحة القطرية العدد ٨٧ (مارس ١٩٨٣) ص ١٤٢ - ١٤٦.

وفى هذا الصدد ونحن نلفت أنظار المتخصصين إلى هذه الظاهرة الإبداعية وندعوهم إلى ضرورة مواكبتها ومتابعتها بالرصد والبحث والتقصى، ثم بالتقييم أو التقويم فإننا من جانب آخر نتوجه بالدعوة إلى القائمين على شئون التعليم والتثقيف - ولا سيما فى الجامعات المصرية والعربية - أن يزيدوا من إهتمامهم بالدراسات الكلاسيكية وأن يعملوا على نشر هذه الثقافة على أمل أن نحقق لأدبنا وتراثنا القوميين أفقا عالميًا وإنسانيًا أوسع وأرحب.

* * *

قائمة بالمختصرات
المستخدمة فى الحواشى

A J P	: American Journal of Philology
C R	: Classical Review
Epeteris	: Epistemonike Epeteris tes philosophikes Scholes tou panepistimeiou Athenon = Scientific Annals of the faculty of Philosophy, Athens University
H S C P	: Harvard Studies in Classical Philology
Ibidem	: The same reference = نفس المرجع
Idem	: The same author = نفس المؤلف
J H S	: Journal of Hellenic Studies
Landmarks	: C. M. Bowra, Landmarks in Greek Literature
Op. cit.	: Opus citatum / the work previously mentioned = سبقت الإشارة إليه
Passim	: فى أماكن متفرقة
Poiesis	: H. D. F. Kitto, Poiesis. Structure and Thought
R E G	: Revue des Etudes grecques
Y C S	: Yale Classical Studies

حواشى الباب الأول

(١) Plato, Ion, 539 d

(٢) Herakleitos,Homerika Problemata (Quaestiones Homericae), Teubner 1910; cf. Rose, Handbook of Greek Literature, pp. 15, 355.

(٣) الناقد المعنى هنا هو إما كاسيوس لونجينوس أوديونيسيوس لونجينوس أو غيرهما ممن ينسب إليهم الكتاب الذى يحمل عنوان «فى الأسلوب الرفيع» (Peri Hypsous) راجع :

Longinus, «On the Sublime» , with an English translation by W. H. Fyfe, Loeb Classical Library, reprint 1973

(٤) عن المشكلة الهومرية أنظر :

Wace & Stubbings (edd.), A Companion to Homer, pp. 234 – 265 (by J. A. Davison).

وجدير بالذكر أن المشكلة الهومرية قد تركت أصداء واسعة النطاق عميقة الأثر فى دراسات المستشرقين وفى مقدمتهم مرجليوث الذى كان بدوره الأستاذ الملهم لعميد الأدب والنقد العربيين طه حسين. ومن ثم فإننا لا نغالى إذا ربطنا بين المشكلة الهومرية بخاصة والدراسات الكلاسيكية بعامة من جهة ونظرية طه حسين فى الشعر الجاهلى من جهة أخرى. ونأمل العودة لدراسة هذا الموضوع بالتفصيل مستقبلا إن شاء الله.

(٥) Kirk, The Nature of Greek Myths, pp. 276 ff; cf. P. Walcot, Hesiod and the Near East (Cardiff 1966) passim.

وعن الأصول الشعبية لملاحم هوميروس أنظر :

R. Carpenter, Folktale, Fiction and Saga in the Homeric Epics (University of California Press, reprint 1974) passim

(٦) Pausanias, X, 7, I ff.

(٧) Herodotos, V, 58, 2

وعن تأثير الحضارة الفرعونية والفينيقية على الإغريق بوجه عام راجع : -

M. I. EL Saadani, Graeco-Egyptian Relations in the Light of the Egyptian and Egyptianizing plastic figures found on Greek sites (945–525 B. C.), PH. D. Dissertation (in Greek with summary in English), submitted to the Faculty of Philosophy, Athens University 1980, passim esp. pp. 29– 31, 69, 92, 103.

R. Drews, «Phoenicians, Carthage and the Spartan Eunomia» AJP, Vol 100 no. I (1979), pp. 45–58

وانظر كذلك :

د. أحمد غزال : «تطور الفن الإغريقى فى العصر الميلادى والتأثيرات المصرية»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثانى عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص٥٧ – ٧٢. إيمانويل فليكوفسكى (ترجمة فاروق فريد) : أوديب وإخناتون، القاهرة ١٩٧٠. وقارن فيما يلى الباب الثالث حاشية رقم ٧٩ حيث نناقش الأصول الأسطورية لأوديب.

وأما عن تأثير الحضارة الفينيقية على هوميروس عبر الحضارة الموكينية فأنظر :

M. P. Nilsson, Homer and Mycenae (Cooper Square Publishers Inc, New York 1968) pp. 119–158.

G. S. Kirk, The Songs of Homer (Cambridge at the University Press 1962) pp. 3 – 51, 55 ff.

(٨) (مجهول المؤلف ولو أنه ينسب أحيانا إلى أفلاطون) Epinomis, 987e

(٩) D. L. Page, The Homeric Odyssey (Oxford 1955) Ch. Vi; cf. Idem, History and the Homeric Iliad (University of California Press 1972), passim.

هذا ويغلب الميل نحو ربط هوميروس بالتاريخ والآثار فى دراسات كل من د. عبد اللطيف أحمد على ود. لطفى عبد الوهاب يحيى. أنظر للأول : التاريخ اليونانى. العصر الميلادى (بيروت ١٩٧٤ – ١٩٧٦)، وبالنسبة للثانى فأنظر حاشية رقم ١٥

(١٠) Cicero, De Oratore, iil, 137

(١١) Bowra, Landmarks, p. 23

(١٢) Kitto, Poiesis, p. 116

(١٣) يعنى إسم «الإلياذة» (Ilias) «قصة إليون» أو «إليوس» (Ilion, Ilios) وهما الإسمان الأصليان للمدينة التى عرفت فى وقت لاحق بإسم طروادة (Troie وباللاتينية Troia) وهو الإسم الأشهر وإن كان فى الأصل يعنى المنطقة المحيطة بالمدينة لا المدينة نفسها.

(١٤) يعنى إسم «الأوديسيا» (Odysseia) «قصة أوديسيوس» كما نقول «الأوريستيا» عن قصة أوريستيس وهكذا.

(١٥) تعد حادثة ثيرسيتيس هذه فى «الإلياذة» من أشهر الموضوعات، ويتردد ذكرها كثيرا فى الأدب الأوروبى الحديث لأنها ترمز إلى ما يلاقيه أفراد العامة عندما يقومون فى وجه الملوك أو يتطاولون عليهم. ويناقش د. لطفى عبد الوهاب يحيى هذه الحادثة فى بحثه «عالم هوميروس» مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثانى عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص٤٢ – ٤٧. هذا ويميل الدكتور لطفى عبد الوهاب فى دراساته عن هوميروس إلى ربطه بالتاريخ والآثار، قارن حاشية رقم ٩.

(١٦) يبدو أن إسم «هيلينى» نفسه ليس إغريقيا صميما – كما هو الحال بالنسبة للكثير من أسماء الآلهة والإلهات والأبطال فى الأساطير الإغريقية – وهناك دلائل كثيرة على أن هيلينى كانت فى الأصل إلهة ترتبط عبادتها

بفكرة الخضرة والخصوبة فى الطبيعة. وعرفت هكذا فى بلاد الإغريق فيما قبل الغزو الدورى. وتعد من الأمثلة القليلة فى الأساطير الإغريقية على نزول قوة إلهية من مرتبة الألوهية إلى مرتبة البشر العادية أو على الأقل إلى مرتبة الأبطال. كانت هيلينى فى الأصل تعبد كإلهة حامية للأشجار وتحمل لقب «ربة الشجر»(Dendritis). وقيل أن شجرة ما فى إسبرطة كانت تسمى «شجرة هيلينى» المقدسة. هذا وهناك رواية أسطورية أخرى تقول إن نهاية هيلينى كانت عنيفة، إذ شنقت فوق شجرة تماما كما حدث بالنسبة للخادمات الخائنات فى قصر أوديسيوس. وربطت الأساطير كذلك هيلينى بالطيور، فقيل إن زيوس أباها كان قد تنكر فى هيئة طائر البجع ليتصل بأمها ليدا. وقيل فى رواية أخرى أن هيلينى ولدت من بيضة. ولما كانت الحضارة المينوية فى كريت مليئة بشخصيات إلهية على هيئة الطيور، فإن ذلك قد يشى بأن هيلينى جاءت إلى بلاد الإغريق عبر كريت من بلاد الشرق وتراثه الأسطورى.

(١٧) هنا يتذكر القارئ العربى قول أمير الشعراء أحمد شوقى :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

وراجع مقالنا «يعضفون اللوتس وينسون الوطن» بمجلة القاهرة الأسبوعية العدد الخامس (٥ مارس ١٩٨٥) ص ٩.

(١٨) لم يكن هوميروس ناقدًا أى لم يكتب دراسات نقدية تنظيرية فى الفن والشعر، وما كان له أن يفعل ذلك وهو المبدع الأول. بيد أننا يمكن أن نستنبط بعض المعلومات عن موقفه النقدى من تحليل أشعاره، ويمكن التعرف على رأيه فيما يتعلق بطبيعة الشعر ووظيفته. راجع د. أحمد عتمان «أغانى نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته» مجلة «الثقافة» القاهرية عدد ٣٨ (نوفمبر ١٩٧٦) ٦٢ - ٦٦

(١٩) Nilsson, History of Greek Religion, pp. 144-146

(٢٠) عن فكرة التأليه فى الفكر الإغريقى الرومانى بصفة عامة وعند سوفوكليس وسينيكا بصفة خاصة أنظر :

Etman, the Problem of Heracles' Apotheosis, passim

(٢١) Cf. Guthrie, The Greeks and their gods, pp. 117–128

(٢٢) Nilsson, History of Greek Religion, pp 148 ff.

(٢٣) Kitto, Poiesis, pp. 143–144

(٢٤) راجع حاشية رقم ١٨

(٢٥) عن التقنيات الشفوية للشعر الملحمى الإغريقى بصفة خاصة ولدى كافة الشعوب القديمة والحديثة بصفة عامة راجع.

G. S. Kirk, Homer: The Meaning of an Oral Tradition, in «The Classical World» edited by D. Daiches and A. Thorlby (Aldus Books London 1972) pp. 155–171

M. Parry, L'Epithète traditionelle dans Homère, Paris 1928 repr, in A. Parry (ed.) The Making of Homeric Verse (Oxford 1971) passim

J. B. Hainsworth, The Criticism of an Oral Homer, JHS 90 (1970), pp. 90–98

D. Lohmann, Die Komposition der Reden in der Ilias. Berlin: De Gruyter 1970, passim.

M. S. Jensen, The Homeric Question and the Oral – Formulaic Theory, Museum Tusculanum Press, (Copenhagen 1980) pp. 36 ff.

J. A. Notoupolos, Studies in early Greek oral Poetry, HSCP 68 (1964) pp. 1–77.

C.M. Bowra, Heroic Poetry (London, Macmillan 1952) pp. 330 – 367 esp. pp. 355 – 356.

C. D. Biebyck, The African heroic Epic, Journal of the Folklore Institute 13, 1976) pp. 5–36

(٢٦) عن تقنيات هوميروس راجع :

Wace & Stubblings (edd.), A Companion to Homer, pp. 19–214 (By J. A. Davison)

وقارن د. أحمد عتمان : « الوزن الساتورنى والأصول المحلية للأدب اللاتينى » مجلة الشعر القاهرية عدد ١٨. (أبريل ١٩٨٠) ص ٥٠ - ٥٧.

(٢٧) بطل هذه الملحمة هو هرقل انظر : سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » ترجمة وتقديم د. أحمد عتمان، سلسلة من المسرح العالمى الكويتية عدد رقم ١٣٨ (مارس ١٩٨١) ص ١١-١٠٩ وقارن :

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 43–44, 56, 109, 202.

(٢٨) Lesky, History of Greek Literature, (transl-into Greek) pp. 132–138, Huxley, Greek Epic Poetry, passim.

(٢٩) Aristotle, Poetica, 1454 b I

(٣٠) عن نصوص الأناشيد الهومرية أنظر :

Hesiod, The Homeric Hymns and Homerica, with an English translation by H.G. Evelyn White, Loeb Classical Library 1914, reprint 1974.

(٣١) P. Friedländer & H.B. Hoffleit, Epigrammata, p. 54 no. 53.

(٣٢) G. Buchner & C.F. Russo, Academia Nazionale dei Lincei, Rendiconti 1955, pp. 215 ff.

(٣٣) cf. Nilsson, History of Greek Religion, pp. 182–3

(٣٤) عن التشاؤم فى قصائد هيسيودوس وعلاقة ذلك بتراجيديات أيسخولوس ولاسيا « بروميثيوس مقيدًا » أنظر :

F.Solmsen, Hesiod and Aeschylus (Cornell University Press 1949), pp. 124 ff.

(٣٥) راجع د. أحمد عتمان : « هيسيودوس وطبيعة الشعر التعليمى »، مجلة « الشعر » القاهرية عدد ١٩ (يوليو ١٩٨٠) ص ٣٩-٤٥.

(٣٦) قارن أدناه.

(٣٧) Quintilianus, Inst. Orat., X, 1, 52.

حواشي الباب الثاني

(١) عن معنى هذه الكلمة وإشتقاقها وعلاقتها بكلمة «كلاسيكى» (Classicus) انظر: د. أحمد عتمان «طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية فى مصر»، مجلة «الكاتب» القاهرية عدد ١١٩ (أكتوبر ١٩٧٧) ص ٢٢-٣٢. وانظر لنفس المؤلف: «عودة إلى الكلاسيكية» مجلة «الأزمنة» العدد الأول (نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٦) ص٢٢ - ٢٨.

(٢) بايان أوبايون هو طبيب الآلهة الذى إنتقل لقبه هذا مع وظائفه إلى أبوللون ولاسيا فيا بعد عصر هوميروس. وصارت الصرخة التضرعية «إيه بايان» أو «يوبايان» - التى قد تعنى «داون» أو «إشفنى بايان» - مألوفة فى عبادة أبوللون. وأكثر من ذلك أن نفس هذه العبارة أصبحت تتكرر كلازمة فى مقطوعات أية أغنية نصر بايان.

(٣) نسبة إلى هيمين (Hymen) إله الزواج الذى تخاطبه الفتيات وهن يغنين محتفلات بالعروس أثناء زفافها إلى حجرة العريس.

(٤) من الفعل hyporcheomai بمعنى «أرقص بمصاحبة الموسيقى». الهيبورخيا إذن نشيد غنائى راقص نشأ فى كريت أصلا وموضوعه الرئيسى تكريم وتبجيل أبوللون، أى أنه نشيد دينى الطابع والأصل.

(٥) هو والد سيمونيديس من ساموس (أو أمورجوس) الشاعر الإيامبى الذى سنتحدث عنه بعد قليل. وهو غير كريتياس صديق سقراط والذى كتب أفلاطون محاورة تحمل إسمه عنوانًا. وعن نصوص الشعر الإليجى والإيامبى من ناحية أخرى انظر:

J.M. Edmonds, Elegy and Iambus with Anacreontea, vols 2, Loeb Classical Library 1931, reprint 1968.

(٦) Ovidiús, Amores, III, 9, 3

(٧) Strabo, XIV, 1, 4; cf. Bowra, Landmarks, p. 71

(٨) Oxford Book of Greek Verse, p. 102.

(٩) فى إحدى قصائده الإليجية يخاطب الشاعر الرومانى بروبرتيوس (الكتاب الأول ٩ أبيات ٩ - ١٢) شاعرًا ملحميًا معاصرًا له ويقول:

«ماذا يفيدك أيها البائس أن تغنى أغنيتك الوقورة
وتقول لنا إن أمفيون بنى الأسوار بقيثارته؟
فأشعار ميمنرموس فى الحب تفوق هوميروس
والحب اللطيف يتطلب أغانى عذبة الإنسياب»

(١٠) Plato, Leges 629 a; Pausanias, IV, 15, 6.

(١١) Drews, op. cit., pp. 45–58.

(١٢) Plutarchos, Solon 8.

(١٣) عاصر سولون حملة قمبيز على مصر ولذلك عاب عباس محمود العقاد على أحمد شوقى أنه لم يضمن مسرحيته «قمبيز» هذه الشخصية البارزة وكذا كريسوس (= قارون؟). ولنا بعض التحفظات على آراء العقاد هذه رغم إعترافنا بدقة معلوماته التاريخية. إذ ينبغى أن لا نحاسب الشعراء كما نحاسب الفقهاء أو العلماء، والأساس

فى النقد المسرحى هو مدى أهمية هذه الشخصية أو تلك للبنية الدرامية. راجع د. أحمد عتمان «شوقى بين الخلفية الكلاسيكية والمسألة الوطنية فى مسرحية قمبيز»، مجلة «الشعر» القاهرية عدد ١٧ (أكتوبر ١٩٧٩) ص ٦٢-٧٧. هذا ونناقش نفس المسألة على نحو أكثر تفصيلاً فى كتابنا «كليوباترا وانطونيوس. دراسة فى فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقى»، الطبعة الثانية (على وشك الصدور).

(١٤) Bowra, Landmarks, pp. 76 ff.

(١٥) Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 142 ff, esp. p. 142 n. 3 & 4.

(١٦) ترد على لسان الجوقة فى «أوديب فى كولونوس» (أبيات ١٢١٥ وما يليه) المقولة التشاؤمية التالية:

«من الأفضل ألا يكون الإنسان قد ولد قط
أما إذا حدث وولد فلا خير يبقى له سوى أن يرحل
بأقصى سرعة ممكنة عائدًا إلى حيث كان قد جاء»

(١٧) Aristotle, Poetica 144 b12.

وعن نصوص الشعر الإيامبى أنظر المرجع المشار إليه فى حاشية رقم ٥.

(١٨)

Cicero, Orator 4; Quintilianus, Inst. Orat., X,1, 60.

(١٩) قارن حاشية رقم ٥.

(٢٠) Horatius, Epod., VI, 14

(٢١) Bowra, Landmarks, p. 80.

وعن نصوص الشعر الغنائى بصفة عامة أنظر:

J.M. Edmonds, Lyra Graeca, Loeb Classical Library, vols 3, reprint 1967.

(٢٢) عن سافو ومزيد من التفاصيل عن شخصيتها وطبيعة أشعارها انظر المرجع التالى:

D.L. Page, Sappho and Alcaeus (Oxford Clarendon Press 1955), esp. pp. 110–146.

وقد ترجم الدكتور عبد الغفار مكاوى شذرات سافو إلى العربية فى كتابه الشيق: سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان. دار المعارف بمصر (تاريخ النشر؟).

أما عن تأثيرات سافو فى الشعر الإغريقى الرومانى والعصور الوسطى من ناحية والشعر الأوروبى الحديث والمعاصر من ناحية أخرى فأنظر:

D.M. Robinson, Sappho and her Influence (Our Debt to Greece and Rome), Cooper Square Publishers Inc. New York 1963.

(٢٣) Herodotos, V, 95.

(٢٤) Scolia Attica, No. 7.

(٢٥) A.H. Bullen (ed.), Anacreon with Thomas Stanley's translation (London 1893), pp. 28–30.

وقارن د. أحمد عتمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم. دراسة مقارنة (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨) ص ٢١٦ - ٢١٩.

(٢٦) أمالثيا (Amaltheia) إما أن تكون العنزة التى أرضعت زيوس الطفل عندما ولد فى كريت، وإما أن تكون إحدى عرائس الطبيعة، أو بنت ميليسوس ملك كريت التى أطعمت زيوس الرضيع بلبن العنزة فأعطاها زيوس فيما بعد قرنها. وهذا القرن هو الذى يطلق عليه إسم «قرن الكثرة» أو «الوفرة» لأن من يمتلكه

ينال كل شيء، إذ يكفيه أن يتمنى فيجد ما يشاء في القرن الذى يعرف باللاتينية باسم Cornucopiae.

(٢٧) Plato, Phaedros, 243 a-b.

(٢٨) F.R.B Godolphin, «Stesichorus and the origins of Psychological treatment of Love», Classical Studies presented to Edward Capps on his 70th birthday, Princeton University Press 1936, pp. 171 ff.

(٢٩) Chor. adespot. fragm. 1018.

(٣٠) Plutarchos, de Glor. Ath., 347 F.

عن نص وتاريخ حياة الشاعرة كورينا راجع:

D. L. Page, Corinna, (the Society for the promotion of Hellenic Studies 1953, reprinted 1963), passim.

(٣١) راجع د. أحمد عتمان: «إرازموس، درس حضارى فى التعامل مع التراث» مجلة «الدوحة» القطرية عدد ٦٨ (أغسطس ١٩٨٠) ص ٦٦-٦٩.

(٣٢) Bonnard, Greek Civilization, vol. II, p. 105.

(٣٣) عن تقنية بنداروس انظر:

Norwood, Pindar, pp. 72 ff.

أما عن صوره الشعرية وطريقته فى معالجة الأساطير فانظر:

Bowra, Pindar, pp. 239 ff, 278-316.

(٣٤) عن تأليه هرقل راجع:

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, passim esp. pp. 23-68.

وانظر كذلك سينيكا «هرقل فوق جبل أويتا» (ترجمة وتقديم د. أحمد عتمان) ص ١١-١٠٩.

(٣٥) P.Ox. 136, i, fragm. 1 vol xl; cf. Bergk 27

حواشي الباب الثالث

(١) «الإلياذة» الكتاب السادس بيت ١٣٢؛ الكتاب الرابع عشر بيت ٣٢٥، «الأوديسيا» الكتاب الحادى عشر بيت ٣٢٥، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٤.

(٢) Herodotos, II, 52

(٣) Aristotle, Politica, VIII, 7.

(٤) عن المزيد من التفاصيل حول هذه المهرجانات المسرحية القديمة ومحاولات إحيائها فى بلاد اليونان الحديثة أنظر: د. أحمد عتمان: «مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى»، مجلة «الكاتب» القاهرية العدد ١٧٣ (أغسطس ١٩٧٥) ص ١٥٤ - ١٦٠ والعدد ١٧٤ (سبتمبر ١٩٧٥) ص ١٥٥ - ١٦٠.

(٥) راجع يوريبيديس «عابدات باكخوس» أبيات ١٤٥ - ١٤٧

(٦) Haigh, Tragic Drama, p. 10

(٧) Strabo, X, 3, 11

(٨) Aristotle, Poetica, 1449 a 14

(٩) Ibidem.

(١٠) Schol. Aristophanes Av. 1392.

(١١) Aristotle, Poetica, 1448 a5

(١٢) W. Ridgeway, The Origin of Tragedy with a special reference to the Greek Tragedians (Cambridge University Press 1910), passim; Idem, The Dramas and dramatic dances of Non-European Races, in special reference to Greek Tragedy (Cambridge University Press 1915), passim.

(١٣) عن نظرية فارنل وعن مزيد من التفاصيل والآراء حول نشأة التراجيديا أنظر:
Farnell, Cults of Greek States, vol. V, pp. 230 ff., cf. Idem, J H S XXIX (1909) p. X L VII; Else, The Origin and Early Form of Greek Tragedy, passim esp. pp. 9-77; Lesky, History of Greek Literature, pp. 223-233

(١٤) Horatius, Ars Poetica, 275-277.

(١٥) ولذلك نميل إلى القول بأن «المسرح الملحمى» الذى يرتبط بإسم المؤلف والمخرج الألمانى المشهور برتولد بريخت ذو أصول كلاسيكية قديمة. راجع د. أحمد عتمان: «قناع البريختية. دراسة فى المسرح الملحمى من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية» مجلة «فصول» القاهرية المجلد الثانى العدد الثالث (أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٢) ص ٦٩ - ٨٨، وأنظر أيضا لنفس المؤلف: «بريخت بين التطهير الأرسطى والتنوير الذهنى»، «المجلة العربية للعلوم الإنسانية»، جامعة الكويت - العدد السابع، المجلد الثانى (١٩٨٢) ص ١٢٦ - ١٥٦.

(١٦) Plutarchos, conv. sept. sap., I., 1, 5; cf. idem, de Glor. Athen. C7.

(١٧) Idem, Solon, C 29; cf. Diogenes Laertius, I 59 .

(١٨) Aristotle, Athen. Polit., C 16

(١٩) راجع حاشية رقم ٤

(٢٠) Aristotle, Proble. XIX, 31

(٢١) Herodotos, VI, 21

(٢٢) Plutarchos, Quaest. Conviv. VIII, 9, 3.

(٢٣) عن مزيد من التفاصيل راجع :

Picard-Cambridge, Dithyramb, Tragedy and Comedy, Oxford Clarendon Press 1927, 2nd ed. revised by T. B. L. Webster, 1962; Rose, Handbook of Greek Literature, pp. 127 ff.

وقارن حاشية رقم ١٢ و١٣

(٢٤) Pausanias, I, 21,3

(٢٥) Aristotle, Eth. Nicom., 3, 2; cf. Haigh, op. cit., pp. 49-50.

والجدير بالذكر أن مثل هذه الروايات تدل بما لا يدع مجالا للشك على أن جمهور المسرح الإغريق منذ البداية الأولى لهذا الفن لم يكن منوما تنويما مغناطيسيا كما يظن بريخت والبريختيون. انظر حاشية رقم ١٥ وأما عن ملابسات العروض المسرحية الإغريقية فراجع

B. David, Actors and Audience, A study of Asides and related conventions in Greek Drama, Oxford University Press 1977.

P. Ghiron - Bistagne, Recherches sur les Acteurs dans la Grece Antique. Paris, Les Belles Lettres 1976.

(٢٦) Macrobius, Sat., V, 19, 17.

(٢٧) Philostratos, Vit. Apoll., p. 220

(٢٨) Haigh, op. cit,, p. 62

(٢٩) Vitruvius(Praef. Lib.7); Aristotle, Poetica, 1449 a17

(٣٠) Pausanias, IX, 22,7

(٣١) عن الشذرات المتبقية من شعراء التراجيديا الإغريقية أنظر :

B. Snell, Tragicorum Graecorum Fragmenta, Gottingen 1971.

(٣٢) Athenaeus. p. 347.

(٣٣) Idem p. 428 وأنظر إيسخولوس «الفرس» ترجمة وتقديم د. عبد المعطى شعراوى (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨) لاسيا المقدمة ص٧ - ٦٢.

(٣٤) يقربنا هذا التفسير للثلاثية الأودبية من ثلاثية «الأوريستيا» ونهايتها بتحول ربات العذاب والإنتقام أى الإيرنيات إلى ربات رحمة وصفح. أنظر د. أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص٢٢٨ - ٢٥٠.

(٣٥) ap. Haigh, op. cit., p. 108 n. 1; cf. Kitto, Greek Tragedy, pp. 45 - 55.

(٣٦) Aristophanes, Ran. 1021

(٣٧) Athenaeus, p 22

(٣٨) Haigh, op. cit., pp. 109 - 114

(٣٩) M. L. West, «The Prometheus Trilogy», J H S XCIX (1979), pp. 130-148; cf. M.Griffith, The Authenticity of Prometheus Bound (Cambridge 1977), passim;O. Taplin, The Stagecraft of Aeschylus (Oxford 1977), pp. 460-469.

(٤٠) عن مزيد من التفاصيل راجع :

J. Duchemin, «La Justice de Zeus et le Destin d' Io: Regard sur les sources proche-orientales d'un Mythe Eschyléen» REG XCII (1979), pp. 1-54; L.R. Farnell, «The Paradox of Prometheus Vinctus», JHS LIII (1933) pp. 40-50

(٤١) عن تأثير أسطورة بروميثيوس على الشعر العربي الحديث والمعاصر أنظر د. أحمد عتمان «عبد الوهاب البياتي وحرائقه الشعرية» مجلة «الكويت» عدد ١٦ (١٩٨٢) ص٣٦ - ٤٣ وأنظر لنفس المؤلف : «سارق النار وملهم الأشعار» مجلة «الدوحة» العدد ٨٧ (مارس ١٩٨٣) ص١٤٢ - ١٤٦. وأنظر لنفس المؤلف «على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب» مجلة «فصول» المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣) ص٣٧ - ٤٦.

(٤٢) Pausanias, I, 28,6

(٤٣) Vit, Aesch. p.4

(٤٤) راجع د. أحمد عتمان : «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير. دراسة فى مقومات الكتابة الدرامية إبان العصر الإليزابيثى» مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثانى عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص١٩٣.

(٤٥) Cicero, Tusc. II, 10, 23

(٤٦) راجع حاشية رقم ٣٣

(٤٧) قارن هيرودوتوس (الكتاب الأول ٢٠٧، ١) وسوفوكليس «فيلوكتيتيس» أبيات ٥٣٥ - ٥٣٩ وأنظر :
de Romilly, Time in Greek Tragedy, p. 151

هذا ويقول سينيكا (De Prov. IV, i)

«Semper vero esse felicem et sine morsu animi transire vitam ignorare est rerum naturae alteram partem»

«دائما ما نجد السعيد والذى لم يحس بوخز الضمير يقضى حياته فى الواقع جاهلا، إذ لا يعرف الجانب الآخر لطبيعة الأشياء».

(٤٨) Dionysius Halicarnassensis, De Compos. Verb., C22

(٤٩) د. أحمد عتمان : «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير»، ص١٥٩ وما يليها.

(٥٠) Dio Chrysostomos, Or. 52; Quintilianus, Inst. Orat., X, i, 66.

(٥١) Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 149 ff.

(٥٢) Meineke, Fragm. Com. Graec, vol. 2 p. 592

(٥٣) Plato, Respublica, p. 329. C.

(٥٤) قارن سوفوكليس «بنات تراخيس» أبيات ١١٠١ - ١١٠٤ و٤١٦ وكذا «أوديب ملكا» بيت ١٥٢٤ على التوالى مع يوريبيديس «هرقل مجنونا» أبيات ١٣٥٣ - ١٣٥٧ وكذا «المستجيرات» بيت ٥٦٧ و «الفينيقيات» بيت ١٧٨٥ وما يليه. وهذه أمثلة قليلة من مواضع أخرى كثيرة يمكن أن نجد فيها تشابها واضحا بين الشاعرين.

(٥٥) عن الشذرات المتبقية من سوفوكليس راجع حاشية رقم ٣١ وانظر :

A.C. Pearson, The Fragments of Sophocles. Cambridge 1963, reprint Amsterdam 1971.

(٥٦) راجع حاشية رقم ١٥

(٥٧) د. أحمد عتمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٤٥ - ٩١.

(٥٨) Aristotle, Poetica, 1456 a 25 ff.; cf. Horatius, Ars Poetica, 193-195; cf. Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 83 - 101.

(٥٩) أنظر الحاشية السابقة.

(٦٠) راجع حاشية رقم ١٥

(٦١) Aristotle, Poetica, 1460 b 11 - 12

(٦٢) يرى والدوك أن الصراع فى مسرحية «أنتيجونى» يقع بين هذه البطلة وكريون، أى أنه صراع بين إنسان وإنسان وليس بين إنسان وإله. ويرى نفس هذا الناقد أن أوديب فى «أوديب ملكا» لا يصارع القدر كما يظن الكثيرون. وتأتى آراء والدوك هذه فى معرض رده على نظرية باورا فى تفسير مسرح سوفوكليس.

Waldock, Sophocles the Dramatist, pp. 149-150, 152

ومع أن نظرية باورا قد إستقطبت الكثير من الإنتباه وتعد بحق من أساسيات الدراسات السوفوكلية، إلا أنها قد أثارت الكثير من الجدل. ومن المعترضين عليها ويتمان

Whitman, Sophocles, A study of Heroic Humanism, pp. 27-28

وفى هذا الكتاب (ص ٥ - ٦، ٢٤ - ٢٩ إلخ) يستعرض المؤلف أهم الدراسات والنظريات حول مسرح سوفوكليس. أما عن نظرية باورا فراجع:

Bowra, Sophoclean Tragedy, passim.

(٦٣) Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 93 n. 2, 144, 190, 196, 197, 199 n.l; cf. Adams, Sophocles the Playwright, p. 121; Kirkwood, "The Dramatic role of the Chorus in Sophocles", Phoenix VIII (1954), pp. 1-22 esp. pp. 8-9; Webster, Introduction to Sophocles, pp. 117 ff.; Winnington-Ingram, JHS XCI (1971) pp. 132 ff.

(٦٤) عن مخطوطات سوفوكليس وطبعاته راجع:

Lesky, Greek Tragedy, pp. 219-221.

وجدير بالذكر أن لمسرحيات سوفوكليس السبع مخطوطين مهمين أحدهما هو Laurentianus XXXII فى فلورنسة بإيطاليا ويعود للقرن الحادى عشر أو أواخر العاشر الميلادى. أما الثانى فهو Parisinius 2712 ويوجد بالمكتبة القومية الفرنسية بباريس ويعود للقرن الثالث عشر الميلادى والمخطوط الأول هو الأكثر أهمية لأنه الأقدم والأسلم.

(٦٥) ظهرت أول طبعة لسوفوكليس عام ١٥٠٢ م وليوريبيديس عام ١٥٠٣ م ولأيسخولوس عام ١٥١٨ م وذلك فى مطبعة ألدوس Aldus فى فينيسيا (البندقية). وعن رحلة النصوص المسرحية الإغريقية إلينا بصفة عامة أنظر:

Lesky, Greek Tragedy, pp. 209 ff.; Van Groningen, Traité d'Histoire et de Critique de textes grecs (transl. into Greek), passim.

(٦٦) تقول بيبر أن مسرحيتى «بنات تراخيس» و «فيلوكتيتيس» لم تحظيا بالعرض المسرحى فى العصر الحديث. بيد أن هذه معلومة قديمة لم تعد بعد صحيحة لأن مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى التى تقام فى بلاد اليونان الحديثة كل صيف فى مسرح هيروديس أتيكوس وإبيداوروس قد قدمت هاتين المسرحيتين أكثر من مرة

cf. Bieber, History of Greek and Roman Theatre, p. 266.

(٦٧) انظر د. أحمد عتمان : «المماتة والبذور الدرامية فى فنوننا الشعبية على ضوء معطيات المسرح الإغريقى» مجلة «البيان» الكويتية العدد ١٨٤ (يوليو ١٩٨١) ص ٤٣-٥٣.

(٦٨) Haigh, op, cit., pp. 179 ff.

(٦٩) Bonnard, op. cit,. p. 186.

(٧٠) Haigh, op. cit,. p. 185.

(٧١) Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 72–74

(٧٢) Haigh, op. cit,. p. 187.

(٧٣) Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 72 ff

(٧٤) Ibidem, passim esp. pp. 71–82.

(٧٥) Ovidius, Metamph. IX, 134 ff.

(٧٦) سينيكا : «هرقل فوق جبل أويتا» (ترجمة وتقديم د. أحمد عتمان) ص ١٣٨ وما يليها.

(٧٧) Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, p. 74 n.6

(٧٨) Ibidem, passim

هذا وجدير بالذكر أن بيبر (أنظر حاشية رقم ٦٦) تقول إن هذه المسرحية لم تعرض قط فى العصر الحديث، وهى معلومة قديمة لم تعد بعد صحيحة لأن هذه الباحثة لم يتسنى لها مشاهدة مهرجانات إحياء المسرح الإغريق التى تقام فى أثينا وإبيداوروس صيف كل عام.

(٧٩) عن المزيد من التفاصيل حول موضوع أوديب فى المسرح القديم والحديث أنظر : د. أحمد عتمان : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٤٥ وما يليها. وأنظر كذلك لنفس المؤلف «أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصرى» مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦-٢٢ وعدد ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢-٥٩ وعدد ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦-١٥٦ وعدد ١٥٨ (مايو ١٩٧٩) ص ٩٨-١٠٧، وراجع فيلكوفسكى (ترجمة فاروق فريد) : أوديب وإخناتون، (سبقت الإشارة إليه)، وأنظر كذلك :

M.J. O'Brien (ed.), Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex, Prentice-Hall Inc. Engle-word Cliffs, N.J. 1968.

(٨٠) Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 74, 157, 158, 160, 162, 171–172, 176–177.

(٨١) Cicero, De Fin., V,1.

(٨٢) Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 152–156

(٨٣) Dionysius Halicarnassensis, De Compos. Verb., C 22–24

(٨٤) Plutarchos, De Profectu in Virtute, C 7.

(٨٥) Dionysius Halicarnassensis, De Veterum Censura, C II

(٨٦) نقوم الآن بإعداد ترجمة مسرحية «بنات تراخيس» إلى اللغة العربية ونتناول فى مقدمتها دراسة فن سوفوكليس التراجيدى وأسلوبه اللغوى بالتفصيل.

(٨٧) ap. Diogenes Laertius, IV, 20; cf. Suda (Suidas), s.v. Polemon; Eustathius II pp. 605, 902 etc.; Vit. Soph., p. 7 (Dindorf); cf. Bates, Sophocles Poet and Dramatist, p.12.

(٨٨) انظر د. أحمد عتمان : «عالم الكتب والمكتبات في العصر الإغريقي الروماني»، مجلة «البيان» الكويتية عدد ٦٧ (فبراير ١٩٨٠) ص ٨٤-٩٨.

(٨٩) عن الشذرات المتبقية من يوريبيديس راجع أعلاه حاشية رقم ٣١.

(٩٠) د. أحمد عتمان : «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير» ص ١٨٣ وما يليها.

(٩١) Kitto, Greek Tragedy, p. 236.

(٩٢) Norwood, Greek Tragedy, pp. 231–232.

(٩٣) عن آراء بارمينتييه (M. Parmentier) والرد عليها أنظر :

Kitto, Greek Tragedy, pp. 237 f.

(٩٤) V. Ehrenberg, Tragic Heracles, Heracles and Tragedy, pp. 144–146 (in "Aspects of the Ancient World, Essays and Reviews by Victor Ehrenberg, Basil Blackwell-Oxford 1946), p. 159.

(٩٥) G. Murray, Herakles the Best of Men, pp. 106-126 (in "Greek Studies", Oxford Clarendon Press 1946–1948), pp. 112–113, 115; cf. Idem, The Literature of Ancient Greece, p. 246.

(٩٦) Arnold Toynbee, The Legend of Heracles (in "A Study of Ancient History», Oxford-London 1939), vol. VI, pp. 456–476; cf. Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, passim esp p. 77n. 5.

(٩٧) أنظر د. أحمد عتمان : «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير»، ص ١٤٧-٢٢٨ ولاسيا ص ١٨٣-١٩٥، وراجع سينيكا : «هرقل فوق جبل أويتا» (ترجمة وتقديم د. أحمد عتمان) ص ٧١-٨٢، ٩٩-١٠٢.

(٩٨) عن تفسير طريف لأسطورة ميديا عند يوريبيديس وسينيكا راجع د. يحيى عبد الله «ميديا أو هزيمة الحضارة»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثاني عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٧٣-٩٠.

(٩٩) انظر د. أحمد عتمان : «فايدرا. دراسة نقدية مقارنة حول مسرح كل من يوريبيديس وسينيكا وراسين» مجلة «الكاتب» القاهرية عدد رقم ١٨٩ (ديسمبر ١٩٧٦) ص ٦٢-٨٣ وعدد رقم ١٩٠ (يناير ١٩٧٧) ص ٢٦-٤٤.

(١٠٠) عن موضوع هذه المسرحية وتفسيرها راجع رسالة الدكتوراه التالية :

Abdel M. Shaarawi, A study of Dionysus in the Bacchae with a special reference to the chorus, (Bristol 1966) passim

وأنظر عرضنا لهذه الرسالة بمجلة «المسرح» القاهرية عدد أبريل ١٩٦٩ ص ٥٨-٦٤.

وقارن الكتاب التالي :

R.P. Winnington-Ingram, Euripides and Dionysus: An Interpretation of the Bacchae, Amsterdam Adolf Hakkert 1969.

(١٠١) يقول ويتمان - على سبيل المثال - إن يوريبيديس دعى إلى عبادة آلهة جدد مثل «الهواء» و «الدوامة»، أما سوفوكليس فلم يفعل ذلك ولم يشكك في الآلهة القدامى والعبادات التقليدية.

Whitman, op.cit., p. 4-5.

(١٠٢) د. أحمد عتمان : «فايدرا دراسة نقدية مقارنة...» أنظر حاشية رقم ٩٩ وأنظر لنفس المؤلف

« المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير » ص ١٨٣ وما يليها.

(١٠٣) مرة أخرى ننوه إلى أن المعلومات التى توردها الباحثة بيير بشأن قلة العروض المسرحية الحديثة بالنسبة ليوريبيديس هى معلومات قديمة ولم تعد صحيحة لأن مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى التى تقام كل صيف ببلاد اليونان الحديثة قد قلبت الأوضاع. انظر أعلاه حاشية رقم ٦٦ و ٧٨.

(١٠٤) راجع حاشية رقم ٩٩ و ١٠٢.

(١٠٥) Kitto, Greek Tragedy, p. 22.

وعن مسرح يوريبيديس بصفة عامة راجع :

T.B.L. Webster, The Tragedies of Euripides, Methuen 1967; A.W. Verrall, Euripides the Rationalist. A study in the History of Art and Religion, New York, Russell & Russell, reprint 1967; Conacher, Euripidean Drama: Myth, Theme & Structure, passim.

وعن تفسير جديد وطريف لمسرحية « ألكيستيس » أنظر :

R.G.A. Buxton, «Euripides Alekestis: Five Aspects of An Interpretation» Dodone (Ioannina University, Faculty of Philosophy Annals 14 (1985) pp. 75–89.

(١٠٦) حاربت جزيرة ساموس المتاخمة لساحل آسيا الصغرى تحت لواء العدو الفارسى إكسركسيس فى معركة سلاميس الشهيرة عام ٤٨٠، ولكنها لم تلبث أن تحولت لتحارب فى الصفوف الإغريقية ضد الغزاة الفارسيين. ثم أصبحت عضواً فى حلف ديلوس وخضعت لأثينا، وإن تمتعت بقدر من الإستقلال الذاتى حتى ثارت على هذا الحلف عام ٤٤١ تلك الثورة التى إشترك بريكليس نفسه فى إخمادها.

(١٠٧) Lesky, History of Greek Literature, p. 592.

(١٠٨) راجع أعلاه حاشية رقم ١٥.

(١٠٩) نفس المرجع.

(١١٠) Bieber, op. cit., p. 37, fig. 126.

(١١١) تحت النشر الآن بسلسلة « من المسرح العالمى » الكويتية ترجمة أعددناها لمسرحية « السحب » نتناول فى مقدمتها بالدراسة فن أريستوفانيس ولاسيما البنية الدرامية لهذه المسرحية وملابسات عرضها وكذا رحلة النص إلينا.

(١١٢) عرض مسرح الفن (كارولوس كون) مسرحية : « الزنابير » على مسرح هيروديس أتيكوس فى إطار مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى صيف عام ١٩٨٢ (أيام ٩ و ١٠ و ١١ يوليو) بإخراج جيورجوس لازانيس. ومن مشاهدتنا لهذا العرض نلاحظ أن المخرج فى الأجزاء الأخيرة من المسرحية قد جعل الممثلين يرتدون ملابس عصرية، بل ويخرجون عن النص ليشيروا إلى أحداث وموضوعات مما يجرى فى أيامنا هذه. ويهدف المخرج بذلك – وبغيره من وسائل الخلط بين الماضى الإغريقى العتيق والحاضر اليونانى المعاصر – إلى توظيف مسرح أريستوفانيس الكوميدى فى توجيه النقد السياسى والاجتماعى للحالة الراهنة. المهم أن أريستوفانيس ما زال مؤثرًا فى الحياة الثقافية ببلاد اليونان إلى يومنا هذا.

(١١٣) هو شاعر أثينى ازدهر فى أواخر القرن الخامس ونظم أناشيد ديثورامبية كانت إلى جانب أفكاره الإلحادية ومظهره الخارجى مثار سخرية معاصريه وتهكم شعراء الكوميديا وعلى رأسهم أريستوفانيس الذى تحدث عنه فى مسرحية « الطيور » (بيت ١٣٧٧) و « ليسيستراتى » (بيت ٨٦٠) و « برلمان النساء » (بيت ٣٣٠) و « الضفادع » (بيت ١٤٣٧) وكذلك فى شذرة رقم ١٩٨.

(١١٤) من الطريف أن هيئة المسرح القبرصى قدمت هذه المسرحية «ليسيستراتى» فى ١٧ أكتوبر عام ١٩٨١ بنيوقوسيا ثم أعيد العرض فى يوليو ١٩٨٢ بنفس المدينة وكذا فى مسرح كوريوم القديم بالقرب من بافوس. وكان لعرض يوليو ١٩٨٢ نكهة خاصة لأنه تزامن مع حصار القوات الإسرائيلية الغاشمة لبيروت، ومن ثم فإن الممثلين كانوا يحملون لافتات كتب عليها شعارات مثل «تسقط الحرب» و«نريد السلام». فكانت العروض فى الواقع صرخة من أجل السلام الذى تفتقده قبرص نفسها. هذا مع أننا نأخذ على هذا العرض وعروض مهرجانات أثينا وإبيداوروس باليونان عام ١٩٨٢ (قارن حاشية رقم ١١٢) المبالغة فى الإشارات الجنسية.

(١١٥) عن موضوع النقد الأدبى فى مسرح أريستوفانيس ولا سيما «الضفادع» أنظر كتاب الدكتور محمد صقر خفاجة: النقد الأدبى عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون: ص ٤٦ - ٨٠.

Cf. Grube, The Greek and Roman Critics, pp. 22-32.

(١١٦) إستوحى توفيق الحكيم مسرحية «برلمان النساء» ليصوغ مسرحيته «براكسا أو مشكلة الحكم». انظر د. أحمد عتمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٩٣ - ١٦٠.

(١١٧) عن مزيد من التفاصيل راجع:

Dover, Aristophanic Comedy, passim; Ehrenberg, The people of Aristophanes. A sociology of Old Attic Comedy, passim.

(١١٨) نوقشت بجامعة يوانينا باليونان مؤخرًا رسالة الباحث المصرى محمد جبارة للدكتوراه حول الشاعر الكوميدى فيليمون. وفيها حشد الباحث كل ما وقعت عليه يداه من معلومات حول مولد وحياة هذا الشاعر المجهول وكذا أقوال النقاد القدامى فى أسلوبه وتقنياته وأوزانه وتأثيراته فى بلاوتوس راجع:

Mohamed Gobarah, The Comic Poet Philemon (A Thesis for the Ph. D. in Greek), Ioannina 1986.

(١١٩) راجع:

Menander, The principal Fragments with an English translation by Francis G. Allinson, 1921 revised 1930 and reprinted 1964; J.M. Jacques, Menandre, Le Dyscolos, Paris 1963; H. Lloyd-Jones, Menandri Dyscolus, Oxford 1960; F.H. Sandbach, Menandri Reliquiae Selectae, Oxford 1972.

(١٢٠) Horatius, Ars Poetica, 189.

(١٢١) يمكننا التعرف على المزيد من خصائص الكوميديا الحديثة بصفة عامة ومسرح ميناندروس بصفة خاصة إذا إطلعنا على مسرحيات بلاوتوس وترنتيوس، راجع على سبيل المثال:

A. Ashmore, The comedies of Terence, Oxford University Press, 2nd ed. 1908, pp. 1-68; cf. T.B.L. Webster, Studies in Later Greek Comedy, Manchester 1953, pp. 184-224; Idem, Studies in Menander, Manchester 1960; E.W. Handley, The Dyskolos of Menander, London 1965; cf. P. Vellacott (transl.), Theophrastus The characters and Menander's plays and Fragments, Oxford 1960.

حواشي الباب الرابع

(١) د. أحمد عتمان : «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير» ص ١٦٤ - ١٦٦.

(٢) عن ارتباط الشعر الإغريقي بالفلسفة ونشأتها راجع :

H. Frankel, Early Greek Poetry and Philosophy. A History of Greek Epic, Lyric and Prose to the Middles of the fifth century (translated by Moses Hodas and James Willis, Basil Blackwell, Oxford 1972), pp. 252 ff.

(٣) عن دور السوفسطائيين بصفة عامة وجورجياس بصفة خاصة فى التنظير للأدب ولا سيما النثر راجع :
Grube, op. cit., pp. 15-21.

(٤) نناقش هذه النقطة بالتفصيل فى المرجع المشار إليه فى الباب السابق حاشية رقم ١١١.

(٥) عن رؤية شوقى للحضارة الإغريقية راجع د. أحمد عتمان : «الثقافة الكلاسيكية فى شعر شوقى» مجلة الشعر» القاهرية عدد ١٦ (يوليو ١٩٧٩) ص ٦٢ - ٧٣. هذا وقد أعيد نشر هذا المقال فى كتاب الدكتور طه وادى : شعر شوقى الغنائى والمسرحى، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٨١، ص ٢٣٠ - ٢٤٨، وراجع كتابنا : كليوباترا وأنطونيوس دراسة فى فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقى (الطبعة الثانية).

(٦) Diogenes Laertius, III 2

(٧) Plato, Epist., 314 C.

(٨) Grube, op. cit., pp. 46-65

وأنظر دكتور محمد صقر خفاجة ودكتور سهير القلماوى : تراث اليونان فى النقد الأدبى، من محاورات أفلاطون ١ - إيون أو عن الإلياذة، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦.

(٩) R. Hackforth, Plato's Phaedo, translated with an introduction and commentary, Cambridge University Press 1972.

(١٠) د. أحمد عتمان : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٩٣ - ١٦٠. وراجع الباب الثالث.

(١١) Cf. M.R. Al Direeni, Utopianism outside literary Utopias, Arab Journal For the Humanities, Kuwait University No 7 vol 2 (1982) pp. 275-294.

(١٢) عن نظرية أفلاطون فى الفن والشعر راجع :

W.C. Greene, «Plato's view of Poetry», HSCP XXIX (1918) pp. 1-76

وانظر د. محمد صقر خفاجة : النقد الأدبى عند اليونان، ص ٨١ - ١٠٣.

(١٣) Plato, Phaedros, 147 e 6

(١٤) عن أفلاطون بوجه عام أنظر :

A.E. Taylor, Plato the man and his work, Methuen & Co Ltd, Reprint 1969.

G. Xenophon Santas, Socrates: Philosophy in Plato's Early Dialogues, Routldge & Kegan Paul 1979.

ولقد ظهرت فى اللغة العربية ترجمات عدة ودراسات كثيرة عن أفلاطون ولكنها فى مجملها تتناوله كفيلسوف لا كأديب. ومن ثم رأينا أن نكتفى هنا بالإشارة فقط إلى أهم من تناولوا هذا الموضوع وهم يوسف كرم، ود. عبد الرحمن بدوى، ود. زكى نجيب محمود، د. فؤاد زكريا، د. أميره مطر، د. عبد الغفار مكاوى، د. عزت قرنى ويمكن الرجوع لمؤلفاتهم لمن يريد الإطلاع بالتفصيل عن مبادئ أفلاطون الفلسفية.

(١٥) رأينا أن نرجئ الحديث عن أرسطو ومؤلفاته ودراساته الأدبية وتصنيفاته وكذا قوائمه التاريخية ليكون فى الباب التالى كتمهيد للعصر السكندرى. ولكننا ننوه هنا إلى أن كتابه «دستور الأثينيين» قد ترجمه د. طه حسين عن اللغة الفرنسية على الأرجح وأعاد الأب أوغسطينس بربارة ترجمته مؤخرًا عن اللغة الإغريقية ونشرته اللجنة الدولية لترجمة الروائع، بيروت ١٩٧٧.

(١٦) د. عبد الرحمن بدوى: الخطابة لأرسطو (ترجمه عن اليونانية وعلق عليه د. عبد الرحمن بدوى) دار الرشيد للنشر بالعراق ١٩٨٠، المقدمة ص ٢٠)، عن نظرية أرسطو فى الفن والشعر عامة والتراجيديا بصفة خاصة أنظر:

S.H. Butcher, Aristotle's theory of Poetry and fine arts, London 1894, New York reprint 1951;
G.F. Else, Aristotles'Poetics, The Argument. Harvard 1957; J. Jones, On Aristotle and Greek Tragedy, Chatto and Windus, London 1962.

وأنظر كذلك د. محمد حمدى إبراهيم: دراسة فى نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٧ وقارن الحاشية التالية. ولا يمكن حصر كل ما كتب عن أرسطو كفيلسوف فى اللغة العربية فقد نال إهتمامًا كبيرًا من دارسى الفلسفة فى مصر والعالم العربى بيد أن دوره فى التنظير للنثر الأدبى والبلاغة لم يلق بعد العناية الكافية وذلك بغض النظر عما كتب عن «فن الشعر» ونظرية الدراما الأرسطية. وجدير بالذكر أن أرسطو قد نال حظاً من العناية الفائقة لدى العرب القدامى بحيث يمكن الحديث عن «أرسطو العربى». وهناك دراسات عديدة فى هذا المجال ونكتفى بالإشارة إلى أحدثها ونعنى الكتاب التالى باليونانية الحديثة:

G.D. Siaka, Aristote dans la Tradition Arabe, Thessalonica. 1980.

(١٧) راجع د. أحمد عتمان: «بريخت بين التطهير الأرسطى والتنوير الذهنى» «المجلة العربية للعلوم الإنسانية» (جامعة الكويت العدد السابع المجلد الثانى صيف ١٩٨٢) ص ١٢٦ - ١٥٦.

(١٨) Cicero, De Legibus, I, I, 5

(١٩) يقول هيرودوتوس فى وصف معركة دارت بين الفرس والمصريين: «هناك رأيت شيئًا عجبًا وسمعت عنه من أهل البلد. فعظام القتلى من الطرفين فى هذه المعركة تبعثرت وإستقرت فى مكانين منفصلين.. فالعظام الفارسية تقع فى مكان والمصرية فى مكان آخر حيث كان الجيشان يقفان منفصلين منذ البداية. بينما جماجم الفرس هشة ضعيفة (asthenees) بحيث أنك لو ألقيت مجرد شقافة (psephos) تهشمت، فإن الجماجم المصرية قوية إلى حد أن ضربة حجر (lithos) لا تكاد تنال منها. ويقول الناس إن سبب ذلك ما سيأتى ذكره توًا وما أصدقه أنا من جانبى بكل إطمئنان وهو أن المصريين يحلقون شعر رؤوسهم منذ أيام الطفولة ولذلك تصبح العظام أكثر سمكًا بفضل تعرضها للشمس. وهذا هو السبب أيضًا فى أنهم لا يصابون بمرض الصلع (phalakrousthai)، إذ أنه لا يوجد مكان آخر غير مصر يمكن أن ترى فيه مثل هذا العدد القليل من الرؤوس الصلعاء، إن جماجمهم قوية لهذا السبب. أما السبب فى أن جماجم الفرس ضعيفة فهو أنهم يضعون رؤوسهم طول حياتهم تحت أغطية الرأس (tiarai) التى يلبسونها دومًا وتلك هى حقيقة الأمر» (الكتاب الثالث ١٠ - ١٥)، وأنظر د. أحمد عتمان: «شوقى بين الخلفية الكلاسيكية والمسألة الوطنية فى مسرحية قمبيز» مجلة الشعر القاهرية عدد ١٧ أكتوبر ١٩٧٩ ص ٦٢ - ٧٧.

(٢٠) Herodotos, VIII, 94, 4.

(٢١) د. أحمد عتمان : «شوقي بين الخلفية الكلاسيكية والمسألة الوطنية في مسرحية قمبيز» ص ٦٤.

(٢٢) نفس المرجع

(٢٣) راجع الباب الثالث.

(٢٤) Herodotos, VII, 104, 4

(٢٥) Idem, III, 52, 5

(٢٦) Idem, III, 119, 6; cf. Sophocles, Antigone, 904-912

(٢٧) Herodotos, II. 35, 2.

(٢٨) Idem, II, 37, 2.

(٢٩) Idem, VI, 131, 2.

(٣٠) Ludovicus Vives, Libri XII De Disciplinis, ed. 1612, p. 87.

(٣١) R.G. Collingwood, Idea of History, ed. T.M. Knox, Oxford 1946, reprint 1961, pp. 18-19, 28-29.

(٣٢) R.W. Livingstone, The Greek Genius, pp. 146-159; cf. Ch. Turner, History (in Greek and Latin Literature . A comparative Study, ed. J. Higginbotham) pp. 300 ff.; cf. Bury, The Ancient Greek Historians, passim;

(٣٣) Thucydides, I, 22, 4

(٣٤) Idem, VII, 86, 5.

(٣٥) «قد ينحت الآخرون - بمهارة أكثر تفوقًا - تماثيل من البرونز
يجرى في عروقها الدم، إني أؤمن بذلك حقًا
وقد يشكلون من الرخام وجوهًا تنبض ملامحها بالحياة
وفي ساحات القضاء قد يصوغون عبارات الدفاع
ببراعة أكثر، وقد تصف أقلامهم أفلاك السماء ومداراتها
وقد يلمون بمطالع النجوم. أما أنت أيها الرومانى
فرسالتك هى أن تحكم شعوب الدنيا بسلطانك، وبراعتك
هى أن تنشر أسس السلام وتعفو عن المغلوبين وتدحر المتغطرسين»

فرجيليوس «الإنيادة» الكتاب السادس، أبيات ٨٤٧ - ٨٥٣ ترجمة د. أحمد عتمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ - ١٩٧٥؛ ومع أن هذه الأبيات المقتطفة من «الإنيادة» تضع أيدينا على الفروق الأساسية بين الحضارة الرومانية من جهة والحضارة الإغريقية من جهة أخرى فإن فرجيليوس يتفق مع ثوكيديديس على شيء واحد وهو أن الأول يرى روما كما يرى الثاني أثينا أحق من غيرها بحكم العالم وإن إختلفت الأسباب لدى كل منهما.

(٣٦) Thucydides, I, 70,9

(٣٧) Idem, I, 144, 1.

(٣٨) Idem, VII, 77,7

(٣٩) Idem, IV, 14,3

(٤٠) وعن مكانة ثوكيديديس كمؤرخ راجع :

F.E. Adcock, Thucydides and his History, Cambridge 1963; C.N. Cochrane, Thucydides and the Science of History, Oxford 1929.

(٤١) يلاحظ أن الكثير من علماء التاريخ المحدثين لا يعيرون كسينوفون إهتمامهم ربما لأنهم يعتبرونه أديبًا وفيلسوفًا لا مؤرخًا، راجع:

Ch. Turner, History (in "Greek and Latin Literature, A Comparative Study", ed. J. Higginbotham), p. 305 n.35; cf. Lesky, History of Greek Literature, pp. 616–624; J.K. Anderson, Xenophon (Duckworth, London 1974) passim.

(٤٢) د. لطفي عبد الوهاب يحيى: «عالم هوميروس» مجلة «عالم الفكر» (١٩٨١) ص ٤٣.

(٤٣) Herodotos, VIII, 83; Thucydides, I, 38, 3

(٤٤) Plutarchos, Themistocles, 29

(٤٥) St. Usher, Oratory (in "Greek and Latin Literature, A Comparative Study", ed. J. Higginbotham) pp. 342–389.

(٤٦) Aristotle, Rhetorica, 1402 a 17; cf. St. Usher, Oratory' (in "Greek and Latin Literature. A Comparative Study, ed. J. Higginbotham) p. 345.

(٤٧) Ibidem, pp. 348–351.

(٤٨) يقول ستيفن أشر (المرجع السابق ص ٣٥٣ وما يليها) أن ليسياس قد ولد في أثينا حوالى عام ٤٥٨ وعاش الثلاثين عامًا الأولى من حياته في صقلية وجنوب إيطاليا.

(٤٩) عن المزيد من التفاصيل أنظر:

K.J. Dover, Lysias and the Corpus Lysiacum, University of California Press 1968.

(٥٠) antidosis هى الحالة التى يطلب فيها أحد المواطنين المكلف بأداء واجب أو إلتزام عام (leitourgia) أن يحل محله مواطن آخر على أساس أنه الأغنى منه والأقدر على القيام بهذا الإلتزام. أما إذا رفض الطرف الثانى يحق للمواطن المكلف أن يرفع دعوى قضائية أمام المحاكم لإلزام هذا الطرف بالقيام بهذا الواجب العام وإلا فعليه أن يقبل تبادل الممتلكات مع المدعى.

(٥١) انظر P. Cloché, Isocrate et son temps, Paris 1963

(٥٢) عن مزيد من الأمثلة راجع ستيفن أشر (انظر حاشية رقم ٤٥) ص ٣٥٨ وما يليها وقارن

Ch.D. Adams, Demosthenes and his Influence, Cooper Square Publishers Inc, New York 1963.

(٥٣) عن فن الخطابة الإغريقية بصفة عامة راجع:

G.A. Kennedy, The Art of Persuasion in Greece, Princeton 1963; J.F. Dobson, The Greek Orators, Books for Libraries Press, Freeport, New York, reprint 1971; R.C. Jebb, The Attic Orators from Antiphon to Isaeos, vols 2, New York Russell & Russell Inc. 1962.

حواشى الباب الخامس

(١) سبق أن تناولنا موضوع فن الكتابة وتدوين الأدب وتأثيره على طبيعة الأدب الإغريقى. أنظر د. أحمد عتمان: «مستقبل الثقافة الكلاسيكية فى مصر»، مجلة «الكاتب» عدد ٢٠٣ (القاهرة. فبراير ١٩٧٨)، ص ٢٢-٣٠ - وراجع:

F.G. Kenyon, Books and Readers in Ancient Greece and Rome, Oxford at the Clarendon Press 1932.

(٢) Plato, Apologia, 26 d; cf. Idem, Phaedo, 97b, 98b; cf. Xenophon, Memorabilia I, 6, 4

(٣) Xenophon, Memorabilia, IV, 2, 10

(٤) Aristotle, Rhetorica, 1413 b 12-14

(٥) Aulus Gellius, VI, 17

(٦) أنظر الباب الأول، الفصل الأول.

(٧) Athenaeus, I, 4

(٨) Xenophon, Memorabilia, IV, 2

(٩) Idem, Anabasis, VII, 5, 4

(١٠) راجع الباب الرابع، الفصل الأول.

(١١) أنظر د. أحمد عتمان: «عالم الكتب والمكتبات فى العصر الإغريقى الرومانى»، مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٦٧ (فبراير ١٩٨٠)، ص ٨٤-٩٨.

(١٢) P. Vellacott, (transl.), Theophrastus' «The Characters» and Menander's Plays and Fragments, Oxford 1960; cf. B. Boyce, The Theophrastan Character in England to 1642, Frank Cass & Co. Ltd. 1967.

(١٣) Plutarchos, Caesar, 49

(١٤) Dio Cassius, XLII, 38

(١٥) Seneca, Tranq. Animi, 9, 4 - 7

(١٦) Plutarchos, Antonius, 58

وعن مكتبة الإسكندرية ودورها الحضارى بصفة عامة راجع:

د. أحمد عتمان: «مكتبة الإسكندرية ودورها الحضارى فى حفظ التراث الكلاسيكى وإنعاش الدراسات الأدبية» مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٧٦ (نوفمبر ١٩٨٠)، ص ٨٠-٩٥؛ وقارن د. مصطفى العبادى: مكتبة الإسكندرية القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٧. وعن روح العصر الهيللينستى بوجه عام راجع د. لطفى عبد الوهاب يحيى: دراسات فى العصر الهيللينستى، أبعاد العصر الهيللينستى، دولة البطالمة. دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٧.

(١٧) عن صناعة الورق ومواد الكتابة فى العالم الإغريقى الرومانى انظر المراجع المشار إليها فى الحاشية رقم ١.

(١٨) البلياديس هن فى الأساطير الإغريقية بنات أطلس السبع من بليونى وأسماؤهن كما يلى : مايا (Maia) تايجيتى (Taygete) إليكترا، الكيونى (Alkyone) أستيروبى (Asterope) كيلاينو (Kelaino) وميروبى (Merope). طاردهن أوريون (Orion) حتى تحول معهن إلى نجوم. هذا ولقد أطلق اسم (La Pleiade) على مجموعة من شعراء فرنسا إبان القرن ١٦ م. وكان بينهم رونسار وبيللى.

(١٩) عن التراجيديا بعد يوريبيديس وطوال العصر الهيللينستى راجع :

G.M. Sifakis, Studies in the History of Hellenistic Drama, London 1967; G. Xanthakis-Karamanos, Studies in Fourth Century Tragedy, Akademia Athenon, Athens 1980; Webster, "Fourth Century Tragedy and the Poetics", Hermes LXXXII (1954), pp. 294–308.

(٢٠) Cleanthes, fragm. I, 6-13

(٢١) Erinna, fragm, I, 28-30; cf. Bowra, Landmarks, pp. 254-255

(٢٢) راجع الباب السابق

(٢٣) Callimachos, Epigr. 288 pf.; L.P. Wilkinson "Callimachus A.P. XII, 43", CR (N.S.) XVII (1967), p.6

. وعن نصوص كاليماخوس أنظر :

A.W. Mair–G.R. Mair, Callimachus, Lycophron and Aratus. Loeb Classical Library, 1921, reprint 1969

(٢٤) Tarn & Griffith, Hellenistic Civilization, p. 278

(٢٥) G.L. Lawall, «Apollonius "Argonautica": Jason as anti-hero", YCS XIX (1966), pp. 119 ff., esp. p. 168

(٢٦) سبق أن عالج بنداروس أسطورة الأرجونوتيكا فى البيثية الرابعة (أبيات ٧٠ - ٢٦١). وعالجها الشاعر الرومانى إبن القرن الأول الميلادى فاليريوس فلاكوس فى ملحمة فرجيلية الطابع شكلا على الأقل وتحمل عنوان «الأرجونوتيكا». أما فى العصر الحديث فقد أحيا الأسطورة وليم موريس (١٨٣٤ - ١٨٩٦) فى قصته الطويلة «حياة وموت ياسون». وعن ملحمة أبوللونيوس بصفة خاصة أنظر :

G.W. Mooney, The Argonautica of Apollonius Rhodius (Introduction), Dublin 1912 reprint: Hakkert, Amsterdam 1964.

(٢٧) Theocritos, VII, 47-8.

(٢٨) نوقشت بجامعة القاهرة صيف ١٩٨٦ رسالة الدكتوراة التالية عن المصادر الأسطورية لأشعار ثيوكريتوس وأسلوبه الفنى :

Ophelia Fayez Riad, Les Sources des Mythes dans les Idylles et les Epylles de Theocrite, ses innovations et ses inventions. Univ. du Caire 1986.

(٢٩) عن مزيد من التفاصيل راجع :

A.S.F. Gow, Theocritus, Vol. I: Introduction, text, Translation; Vol. II Commentary etc., Cambridge 1952; cf. H.R. Fairclough, Love of Nature among the Greeks and Romans (Our Debt to Greece and Rome), Cooper Spuare Publishers Inc. New York 1963, pp. 150-179; cf. G. Chrysaphi, "Oude men hyle", Theocritus' Eid. XXV Verse 275, Epetetris (Athens 1979), pp. 157-161

وأنظر كذلك د. محمد صقر خفاجة : شعر الرعاة، دار الكتاب المصرى ص ٢٤ وما يليها. وقارن لجران (ف . أ) : شعر الإسكندرية (ترجمة د. محمد صقر خفاجة) مكتبة النهضة المصرية، ص ١١٠ وما يليها.

(٣٠) بوسعنا الآن أن نرجع القارئ إلى الدراسة التالية : سيد أحمد صادق، دراسة تحليلية لفن الميمية فى العصر السكندرى (رسالة ماجيستير)، جامعة القاهرة ١٩٨٢. وأحدث ما نشر فى هذا الموضوع هو كتاب عالم البردى اليونانى التالى :

B.G. Mandelaras, hoi Mimoi tou Heronda, 2nd ed. Kardamitsa, Athens 1986.

(٣١) عن تأثير الأدب السكندرى فى الأدب الرومانى أنظر :

Higginbotham (ed.), Greek and Latin Literature A Comparative Study, passim.

(٣٢) الحروب المقدسة هى تلك التى شنها المجلس الأمفيكتيونى لحماية معبد دلفى وعقاب من تسول له نفسه تدنيسه. قامت الحرب الأولى فى بداية القرن السادس والثانية حوالى عام ٤٤٨ أما الثالثة فهى الأخطر والأشهر واندلعت فى منتصف القرن الرابع.

(٣٣) راجع أعلاه حاشية رقم ١٢.

(٣٤) عن سير بلوتارخوس المقارنة وتأثيرها على شكسبير وعصر النهضة الأوروبية وكذا على أمير الشعر العربى أحمد شوقى أنظر :

Ahmed Etman, "Cleopatra and Antony: A study in the Art of Plutarch, Shakespeare, and Ahmed Shawky" Athena 78 (Athens 1981), pp. 97-107.

وراجع الباب الأول حاشية رقم ٤٩.

(٣٥) P. Hibeh, I, 27

(٣٦) د. أحمد عتمان : «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير»، ص ٢٠٣ وما يليها. وعن نشأة وتطور فن القصة عند الإغريق راجع

B.E.Perry, The Ancient Romances. A Literary Historical Account of their Origins, University of California Press, 1967.

(٣٧) Tarn & Griffith, op.cit., pp. 239 ff.

وعن الأدب السكندرى بصفة عامة أنظر :

Webster, Hellenistic Poetry and Art, London, 1964.

وأنظر د. محمد حمدى إبراهيم : الأدب السكندرى. دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٨٥، د. أحمد عتمان : «الأدب السكندرى» سلسلة من المقالات نشرت بمجلة القاهرة الأسبوعية الأعداد ٣٦ - ٤٤ (أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٥). وعن ترجمات حنين بن إسحق وتراث الإسكندرية الأدبى والعلمى، الفلسفى والطبى أقيمت ندوة دولية بجامعة الإسكندرية فى الفترة من ٢٥ - ٢٧ مارس ١٩٨٦ ونأمل أن تنشر الأبحاث الهامة التى ألقيت بها قريبًا.

كما ألقيت بعض الأبحاث حول هذا الموضوع فى المؤتمر الأول للجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية (٢٢ - ٢٤ نوفمبر ١٩٨٦ بالإسكندرية) وتأخذ أعمال هذا المؤتمر طريقها للنشر الآن.

قائمة منتقاة من المراجع*

أولاً: مراجع باللغة العربية

د. أحمد عثمان:

- «قناع البريختية. دراسة فى المسرح الملحمى من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية»، مجلة «فصول» القاهرية المجلد الثانى، العدد الثالث (أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٢) ص ٦٩-٨٨.
- «بريخت بين التطهير الأرسطى والتنوير الذهنى»، «المجلة العربية للعلوم الإنسانية». جامعة الكويت العدد السابع، المجلد الثانى (صيف ١٩٨٢) ص ١٢٦-١٥٦.
- «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير. دراسة فى مقومات الكتابة الدرامية إبان العصر الإليزابيثى»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثانى عشر، عدد ٣ (١٩٨١) ص ١٤٧-٢٢٨.
- المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، دراسة مقارنة. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.
- «أغانى نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته»، مجلة «الثقافة» القاهرية عدد ٣٨ (نوفمبر ١٩٧٦) ص ٦٢-٦٦.
- «هيسيودوس وطبيعة الشعر التعليمى»، مجلة «الشعر» القاهرية العدد ١٩ (يوليو ١٩٨٠) ص ٣٩-٤٥.
- «مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى»، مجلة «الكاتب»

* هذه القائمة لا تشمل كل المراجع المذكورة فى الحواشى.

القاهرية عدد ١٧٣ (أغسطس ١٩٧٥) ص ١٥٤-١٦٠ وعدد ١٧٤ (سبتمبر ١٩٧٥) ص ١٥٥-١٦٠.

- «فايدرا. دراسة نقدية حول مسرح كل من يوريبيديس وسينيكا وراسين»، مجلة «الكاتب» القاهرية عدد رقم ١٨٩ (ديسمبر ١٩٧٦) ص ٦٢-٨٣ وعدد رقم ١٩٠ (يناير ١٩٧٧) ص ٢٦-٤٤.
- كليوباترا وأنطونيوس. دراسة فى فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقى (الطبعة الثانية. على وشك الصدور).
- «على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب». مجلة «فصول»، القاهرية، المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣) ص ٣٧-٤٦.
- «أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصرى»، مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦-٢٢ وعدد ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢-٥٩ وعدد ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦-١٥٦ وعدد ١٥٨ (مايو ١٩٧٩) ص ٩٨-١٠٧.
- «طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية فى مصر»، مجلة «الكاتب» القاهرية عدد ١١٩ (أكتوبر ١٩٧٧) ص ٢٢-٣٢.
- «هرقل فوق جبل أويتا»، تأليف سينيكا ترجمة وتقديم د. أحمد عتمان. سلسلة من المسرح العالمى الكويتية عدد رقم ١٣٨ مارس ١٩٨١.

د. لطفى عبد الوهاب يحيى: «عالم هوميروس»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثانى عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ١٣-٥٦.

د. محمد حمدى إبراهيم : الأدب السكندرى. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٥.

د. محمد صقر خفاجة : هوميروس شاعر الخلود. مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٦.

- النقد الأدبى عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون. دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٢.

د. مصطفى العبادى : مكتبة الإسكندرية القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٧.

د. يحيى عبد الله : «ميديا أو هزيمة الحضارة»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثانى عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٧٣-٩٠.

ثانيًا : مراجع بلغات أجنبية

Adams (S.M.) : Sophocles the Playwright. Toronto 1957.

Baldry (H.C.) : Ancient Greek Literature. London 1968.

Idem : The Greek Tragic Theatre (Ancient Culture and Society) Chatto & Windus, London 1978.

Bates (V.N.) : Sophocles, Poet and Dramatist. Philadelphia 1940.

Bieber (M.) : The History of Greek and Roman Theater, Princeton, New Jersey Princeton University Press. Fourth Printing 1971.

Bolgar (R.R.) : The Classical Heritage and its Beneficiaries. Cambridge University Press. Reprint 1973.

Idem (ed.) : Classical Influence on European Culture A.D. 500–1500. (Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge. April 1969) Cambridge at the University Press 1971.

Bonnard (A.) : I Greek Civilization from the Iliad to the Parthenon. Translated by A. Lytton Sells. London, George Allen 1957.
II Greek Civilization from Antigone to Socrates. Translated by A. Lytton Sells. London, Allen & Unwin 1957.

Bowra (C.M.) : Landmarks in Greek Literature. Weidenfeeld and Nicolson 1970.

Idem : Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides. Oxford at the Clarendon Press 1961.

Idem : Pindar. Oxford at the Clarendon Press 1964.

Idem : Sophoclean Tragedy. Oxford 1944, reprinted 1970.

Bury (J.B.) : The Ancient Greek Historians. New York, reprint 1958.

Conacher (D.J.) : Euripidean Drama, Myth, Theme and Structure. Uni-

versity of Toronto Press, London, Oxford University Press 1967.

Cornford (F.M.) : From Religion to Philosophy. New York 1957.

Davison (J.A.) : From Archilochus to Pindar. Papers on Greek Literature of the Archaic Period. Macmillan, New York 1968.

Dover (M.J.) : Aristophanic Comedy. University of California Press. Berkeley and Los Angeles 1972.

Driver (T.F.) : The Sense of History in Greek and Shakespearian Drama. Columbia University Press. New York–London 1960.

Ehrenberg (V.) : From Solon to Socrates. Greek History and Civilization during the sixth and fifth centuries B.C., London – Methuen 1967.

Idem : The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy, Basil Blackwell – Oxford 1951.

Else (G.F.) : The Origin and Early form of Greek Tragedy. Harvard University Press, Cambridge, Massachusets 1967.

Idem : Aristotle's Poetics: The Argument. Harvard University Press 1957.

Etman (Ahmed) : The Problem of Heracles' Apotheosis in the "Trachiniae" of Sophocles and in "Hercules Oetaeus" of Seneca. A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth. A Thesis for the Ph.D. degree (in Greek with Summary in English), Athens 1974.

Idem : "Cleopatra and Antony. A Study in the Art of Plutarch, Shakespeare and Ahmed Shawky", Athena 78 (Athens 1981) pp. 97–107.

Farnell (L.R.) : The Cults of Greek States, V vols. Oxford University Press 1896–1909.

Idem : Greek Hero-Cults and Ideas of Immortality, Oxford 1921.

Ferguson (J.) : The Heritage of Hellenism. Thames & Hudson–London 1973.

Flacelière (R.) : A Literary History of Greece (translated from French by Douglas Garman). A Mentor Book, The New American Library 1964.

Flickinger (R.C.) : The Greek Theater and its Drama. The University of Chicago Press. 4th ed. reprinted 1965.

Ghiron–Bistagne (P.) : Recherches sur les Acteurs dans la Grèce Antique, Paris–les Belles lettres, 1976.

Grube (G.M.A.) : The Greek and Roman Critics. Methuen & Co LTD. 1965. University Paperback 1968.

Guthrie (W.K.C.) : A History of Greek Philosophy. Cambridge University Press 1967–9.

Idem : The Greeks and their Gods. London 1962.

Idem : The Religion and Mythology of the Greeks. Cambridge Ancient History vol. II Ch. XL 1961.

Haigh (A.E.) : The Tragic Drama of the Greeks. Dover Publications. Inc. New York, reprint 1968.

Higginbotham (J.) ed. : Greek and Latin Literature. A Comparative Study. Methuen & Co. Ltd. 1969.

Highet (G.) : The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature. Oxford at the Clarendon Press 1949.

Huxley (G.L.) : Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis. Faber and Faber, London 1969.

Jebb (R.C.) : The Attic Orators. New York 1962.

Jones (J.) : On Aristotle and Greek Tragedy. Chatto and Windus, London. Reprint 1980.

Kirk (G.S.) : The Nature of Greek Myths. The Overlook Press, Woodstock, New York 1975.

Kitto (H.D.F.) : Poiesis, Structure and Thought. Berkeley and Los Angeles 1967.

Idem : Form and Meaning in Drama. Methuen, reprint 1964.

Idem : Greek Tragedy. A Literary Study. 3rd ed., London 1961, reprint 1973.

Kordatou (I.) : History of Ancient Greek Philosophy (in Greek), 5th.ed. Mboukoumane, Athens 1972.

Lesky (A.) : History of Greek Literature. Translated by James Willis and Cornelia de Heer. London 1966*

Idem : Greek Tragedy. Translated by H.A. Frankfort with Foreword by E.G. Turner. London Ernest Benn Limited, New York 1967.

Livingstone (R.W.) : The Greek Genius and its meaning to us, 2nd ed. Oxford 1915.

Lloyd-Jones (J.) : The Justice of Zeus.California 1972.

Mc Neill (W.H.) & Sedlar (J.W.), edd : The Classical Mediterranean World. New York Oxford University Press 1969.

Marc (C.) : The Human Thing: The Speeches and Principles of Thucydides. Chicago 1981.

Mpezantakos (N.P.) : The Notion of "metanoia" in Homer (changing one's mind & to have the sense of having done wrong). Ph d. Thesis in Greek with Summary in English. Athens University 1980.

Murray (G.) : The Literature of Ancient Greece. 3rd ed. The University of Chicago Press 1956.

Nettleship (R.L.) : Lectures on the Republic of Plato. Macmillan, London 1968.

Nilsson (M.P.) : A History of Greek Religion. Translated by F.J. Fielden. New York 1964.

Idem : The Mycenaean Origin of Greek Mythology. Cambridge 1932.

Idem : Cults, Myths, Oracles and Politics in Ancient Greece. New York 1972.

* عدنا أحيانا للترجمة اليونانية الحديثة لهذا الكتاب والتي قام بها تسوباناكيس A.G. Tsopanakis ونشرت طبعتها الثانية عام ١٩٧٢ في سالونيكا. واللغة الأصلية لهذا الكتاب هي الألمانية.

Norwood (G.) : Pindar. University of California Press. Berkley, Los Angeles, London, reprint 1974.

Idem : Greek Tragedy, 4th ed. London 1948, reprint 1953.

Robert (F.) : La Literature grecque (Que sais-je? no. 227), Presses Universitaires de France 1971.

Romilly (J.De) : La tragedie grecque. Presses Universitaires de France 1970.

Eadem : Time in Greek Tragedy. Ithaca (N.G.) Cornell University Press 1968.

Rose (H.J.) : A Handbook of Greek Literature from Homer to the Age of Lucian. University Paperbacks, Methuen – London, reprint 1965.

Idem : Outlines of Classical Literature for Students of English, London, Methuen & Co Ltd 1959.

Taplin (O.) : Greek Tragedy in Action. Methuen & Co Ltd. 1978.

Tarn (W.) – Griffith (G.T.) : Hellenistic Civilisation, 3rd edition, University Paperbacks, Methuen-London 1966.

Van Groningen (B.A.) : Traité d'Histoire et de Critique des textes grecs. (Translated into Greek by Odysseus Lampside), Athens' Academy 1980.

Wace (A.J.B) & Stubbings (F.H.) : A Companion to Homer. Macmillan 1962.

Waldock (A.J.A.) : Sophocles the Dramatist, Cambridge 1951.

Webster (T.B.L.) : An Introduction to Sophocles 3rd ed., Methuen 1969.

Idem : Studies in Later Greek Comedy. New York 1970.

Whitman (C.H.) : Sophocles. A study of Heroic Humanism. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1951, reprint 1966.

Ziaka (G.D.) : Aristote dans la Tradition Arabe (in Greek), Thessalonica 1980.

المحتويات

الباب الثانى

الشعر الغنائى وإزدهار الذاتية

الباب الثالث

الدراما قمة النضج الشعرى

الباب الرابع

النثر وفنون التعبير عن عصر النضج والحكمة والبلاغة

الباب الخامس

الأدب السكندرى وأعراض الشيخوخة

قالوا عن هذا الكتاب

* «منذ بدأت مطالعة هذا الكتاب أحسست بمتعة حقيقية. فقد كانت سلاسة الأسلوب أشبه بأجنحة تحملنى وسط حدائق نضرة بهيجة. ووجدت إلى جانب رشاقة الأسلوب وعمقه وأصالته منهج أستاذ واع ودارس لموضوعه، حيث أنه كان يأخذنى من نقطة إلى أخرى كما يأخذ الهادى المرشد ضيفه وسط المنعطفات... هذا كتاب لا غنى عنه فى كل مكتبة وفى كل بيت».

د. ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق

* «... الميزة الثانية للكتاب هى جاذبية العرض. فرغم أنه كتاب ليس بالقصير... إلا أنه كتاب شديد الإمتاع. وأعتقد أن القارئ الذى يمسكه لا يضعه إلا كارهًا قبل أن ينتهى منه. أنا شخصيًا امسكت به ولم أتركه إلا بعد أن إنتهيت منه... وأعتقد أنه لو سألنى أى من طلابى عن كتاب واحد باللغة العربية عن الأدب الإغريق عمومًا سيقع إختيارى على هذا الكتاب».

د. ماهر شفيق فريد. أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة

* «هذا كتاب متخصص، يقرؤه ويفهمه كل من يعرف القراءة والكتابة».

خيرى شلبى. الناقد والمبدع المعروف

* «الكتاب نجح بشكل ملحوظ فى تقديم صورة علمية للأدب والشعر الإغريق، ومصادره، ومنابعه وأهم الآثار التى تركها».

فتحى سلامة. الناقد والمبدع المعروف

* «ثلاث مآثر تتصدر هذا الكتاب... أولاً الوعى الكامل بإشكالية التعامل مع التراث، ثانيًا رد عوامل كثيرة وعناصر كثيرة فى الموروث الكلاسيكى إلى مصادره الشرقية، ثالثًا عقد الصلة بين تراثنا العربى وبين هذا الموروث الإغريق».

د. عبد المنعم تليمة. أستاذ النقد والأدب العربى بجامعة القاهرة

* «إنى، إنى ببساطة أقول إن المكتبة العربية تزهو بهذا الكتاب».

د. يحيى عبد الله. أستاذ الدراسات اليونانية واللاتينية بجامعة القاهرة

* «بصفة عامة الكتاب عمل جاد، ويعد خدمة كبرى لقراء اللغة العربية فى مجال التعريف بالشعر الإغريق، مع تميز الكتاب بالشمولية والإحاطة وحسن العرض ووضوح الأسلوب، ولعله مَن أفضل ما كتب باللغة العربية فى هذا الموضوع حتى الآن».

د. مصطفى العبادى. رئيس قسم الحضارة اليونانية والرومانية بجامعة الإسكندرية

ANCIENT GREEK LITERATURE, A HUMAN AND UNIVERSAL LEGACY

By

Ahmed Etman
Professor of Classics
Cairo University

* "I experienced some precious time of true gratification when I started perusing this book. The eloquent style of the book made me fly in feathers over gorgeous gardens of fair blossom. Besides its eloquent, profound and original style, the methodology adopted by the author renders him both learned and well-read in the subject in question. The systematic line of thought expounded in this book functions as a guiding hand to the reader through the various topics tackled in this book. This book is quite indispensable to every library".

Dr. Tharwat 'Okasha.
Ex-Minister of Culture.

* "... The second merit of this book is its stimulating presentation. Though the book is rather voluminous, it is extremely arresting. Once you start reading the book, it is very difficult to lay it aside before finishing it. To speak of myself, I did not leave it before finishing it. ... If a student of mine asks me about the one book in Arabic on Greek literature in general, I will definitely recommend this book".

Dr. Maher Shafiq Farid.
Professor of English Literature.
Cairo University.

* "This is a specialized book, yet the layman can read it and assimilate it quite easily"

Khairy Shalaby
Distingushed Criric and Creative Writer.

* "The book has remarkably succeeded in expressing an acadmic view of the sources as well as the influence of Greek literature".

Fathy Salama.
Distinguished Critic and Creative Writer.

* "This book has three major merits... It deals with legacy quite proficiently, unveils the oriental origins of classical heritage and forges a link between our Arabic legacy and Greek tradition"

Dr. Abdul Moneim Tallima.
Professor of Arabic Literature and Criticism.
Cairo University.

* "This book can rightly be said to be the Arabic library object of pride".

Dr. Yrhia Abdullah
Professor of Classics
Cairo University.

* "Generally speaking, this book is a remakable work. It introduces Greek poetry to readers of Arabic. The book is comprehensive. all-embracing, well-presented and eloquent. It is one of the best books written in Arabic on Greek Literature so far"

Dr. Mustafa El-Abady.
Head of the Department of Classics.
Alexandria Ubiversity.

رقم الإيداع		١٩٨٧ / ٥٧٧٤
الترقيم الدولى	٠-٢١٥٧-٠٢-٩٧٧	ISBN

٣/٨٦/٥٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

ANCIENT GREEK LITERATURE, A HUMAN AND UNIVERSAL LEGACY

By

Ahmed Etman
Professor of Classics
Cairo University



DAR AL-MAAREF